

کے

ادب

اردو

درپے

مغربی

نظیر صدیقی



PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081



پی ڈی ایف (PDF) کتب حاصل کرنے اور واٹس ایپ گروپ «کتاب کارنر»
میں شمولیت کے لیے مندرجہ بالا نمبرز کے واٹس ایپ پہ رابطہ کیجیے۔ شکریہ

اردو ادب کے مغربی دریچے

نظیر صدیقی

صدر شعبہ اردو

علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد



نیشنل بک فاؤنڈیشن

اسلام آباد

لاہور - راولپنڈی - ملتان - کراچی - سکٹر - پشاور - کوئٹہ

طبع اول : ۱۹۸۳ : ایک ہزار -
طبع دوم : ۱۹۸۸ : ایک ہزار -
کوڈ نمبر : جی بی آر پی / پی ۳۱۱ / ۱۰۰۰۰ -
مطبع : اے جے ایس، ہاکی اسٹیڈیم، کراچی۔

رخشنده پروین، سیما فرحت اور سلمان نظیر
کے نام

ترتیب

صفحہ نمبر

۱. حرف اول ۱
۲. اظہار یا ابلاغ ۷
۳. اردو ادب اور شعبۂ اردو ۶۸
۴. جدید شاعری کی جدید ترین شکلیں ۸۹
۵. جدید شاعری کا برطانوی رخ ۹۸
۶. کولن ولسن - ایک تعارف ۱۲۵
۷. جون ڈن ۱۸۴

حرفِ اول

اُردو ادب میں مغربی فکر و نظر سے استفادے اور اثر پذیری کا جو سلسلہ انیسویں صدی کے اواخر سے شروع ہوا ہے وہ جنوز جاری ہے اور مجھے یقین ہے کہ آئندہ بھی جاری رہے گا۔ اُردو شعر و ادب کے جو دریچے مغربی شعر و ادب کی طرف گزشتہ صدی کے آخری حصے میں کھلے ان کی تعداد میں وقت کے ساتھ ساتھ اضافہ ہی ہوتا چلا گیا ہے۔ مغربی ادب سے اُردو ادب کی رہ و رسم آشنائی، انگریزی ادب سے شریع ہوئی تھی۔ اب اس آشنائی کا دائرہ انگریزی ادب سے گزر کر پورے مغربی ادب تک جا پہنچا ہے۔

اس کتاب کے مضامین چونکہ مغربی شعر و ادب کے اُن مسائل اور موضوعات پر مبنی ہیں جو اُردو شعر و ادب پر اثر انداز ہیں، اس لئے اس کا نام ”اُردو ادب کے مغربی دریچے“ تجویز کیا گیا ہے۔

اس طرح کے دریچے مجھ سے پہلے دوسروں نے بھی کھولے ہیں جن سے اُردو ادب کو یقیناً فائدے پہنچے ہیں۔ لیکن مجھ میں اور دوسروں میں ایک فرق ہے۔ وہ یہ کہ میں نے مغربی شعر و ادب کی طرف اُردو ادب کے بعض دریچوں کو کھولنے ہی پر اکتفا نہیں کیا ہے، بلکہ میں نے

اُن درجہوں کو بند کرنے کی کوشش بھی کی ہے جن سے تازہ ہوا کی بہ نسبت گرد زیادہ آنے لگی ہے۔ میرا خیال ہے کہ بعض درجہوں کا بند ہو جانا اتنا ہی سود مند ہے جتنا کہ بعض کا کھل جانا اور کھلا رہنا۔ مغرب سے متاثر ہونا گناہ نہیں۔ لیکن مغرب سے مرعوب ہو کر اس کی بے راہ روی کو بھی اپنے لئے لازم کر لینا، ایک قسم کی بد توفیقی ہے۔

’اظہار یا ابلاغ‘؟ موجودہ شعر و ادب میں ابہام کے عالمگیر مسئلے کا ایک جائزہ ہے۔ یہ مسئلہ بیسویں صدی کے اہم ترین ادبی مسائل میں سے ہے۔ یہ مسئلہ اردو ادب اور اردو شاعری کا مسئلہ بھی ہے۔ تاہم اس مضمون میں جدید اردو ادب اور جدید اردو شاعری کے ابہام سے بحث نہیں کی گئی، کیونکہ یہاں قضیۂ زمین بر سر زمین رکھا گیا ہے۔ میں نے سوچا کہ اردو شعر و ادب میں ابہام جہاں سے آیا یا لایا گیا ہے اس کے اصل سرچشمے پر گفتگو کرنا بہتر ہو گا۔ اردو شعر و ادب میں ابہام کے جواز میں تقریباً وہی دلائل پیش کئے جاتے رہے ہیں جو گزشتہ ڈیڑھ سو سال کے مغربی ادب میں ملتے ہیں۔ ذاتی طور پر میں شعر و ادب میں حسین و لطیف ایمائیت اور اشاریت کا تو قائل ہوں لیکن غیر ضروری حد تک پریشان کن اور بے لطف ابہام کا نہیں۔

انسانوں کے درمیان ابلاغ ہمیشہ ایک مسئلہ رہا ہے۔ سادہ سے سادہ الفاظ اور سہل سے سہل انداز میں بولنے اور لکھنے کے باوجود آدمی مکمل طور پر دوسروں کی سمجھ میں نہیں آتا۔ اس لئے ظاہر ہے کہ شعوری اور ارادی ابہام سے کام لینے کے بعد ابلاغ اور بھی مشکل اور پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شعر و ادب میں ناقابل گرفت (elusive)

جذبات و محسوسات بھی پیش کئے جاتے ہیں جن کے اظہار میں انسانی زبانیں اپنی تمام تر بلاغی صلاحیتوں کے باوجود بے بس نظر آنے لگتی ہیں۔ لیکن جیسا کہ شیکسپیر نے کہا ہے، شاعر یا فن کار کا کمال یہی ہے کہ وہ بے نام چیزوں کو نام عطا کرتا ہے اور بے شکل چیزوں کو شکل۔ اگر اس میں یہ ہنر نہ ہو تو پھر عام آدمی اور فن کار میں کیا فرق رہ جاتا ہے؟ عہد حاضر کا ادبی اور شعری ابہام جمالیاتی اظہار کی ضروری تکنیک سے زیادہ شاعر یا فن کار کے طرۂ امتیاز کی حیثیت رکھتا ہے۔ ابہام کے معاملے میں جدید انگریزی شاعر ڈیلن ٹامس کے نقطہ نظر میں جو تبدیلی (جس کا ذکر میرے مضمون 'اظہار یا ابلاغ؟' میں ہے) آئی تھی اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعر و ادب کے لئے ابہام ناگزیر نہیں ہے۔ 'اظہار یا ابلاغ؟' جو میرے دو ایک طویل ترین مضامین میں سے ہے، اس کا خلاصہ ایک جملے میں یہی ہے کہ شعر و ادب کے لئے صرف اظہار کافی نہیں ابلاغ بھی ضروری ہے۔

۱۔ اُردو ادب اور شعبہ اُردو میں پاکستانی یونیورسٹیوں کے شعبہ اُردو کی کوتاہیوں کی نشاندہی اصل مقصود نہیں بلکہ اس میں زور اس بات پر دیا گیا ہے کہ ادب کی تخلیق اور ادب کی تدریس کے درمیان کچھ اُس طرح کا رابطہ ہونا چاہیے جیسا کہ مثال کے طور پر کمبریج یونیورسٹی میں پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

۲۔ 'جدید شاعری کی جدید ترین شکلیں' ۱۹۶۹ء میں لکھا گیا تھا اور اُن امریکی شاعروں کی شاعری کے پیش نظر لکھا گیا تھا جن کی عمر اُس وقت بیس اور تیس سال کے درمیان تھی۔ انہوں نے جدید شاعری کی

جدیدیت کو (د کہ شاعری کو) کہاں سے کہاں پہنچا دیا اُس کی جھلک اس مضمون میں دیکھی جا سکتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ شاعری میں جو ندرت کاری شگن کاری سے خالی ہو اُس کی اہمیت کیا ہے ؟

جدید شاعری کا برطانوی رخ 'میں جن برطانوی شعرا کی شاعری کے نمونے پیش کئے گئے ہیں وہ بھی اپنے قریب الغر امریکی معاصرین کی طرح نوجوان نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ لیکن اُن کے شاعرانہ رجحانات ان کے امریکی معاصرین کے رجحانات سے بالکل مختلف ہیں۔ امریکی معاصرین کی طرح ان ابھرتے ہوئے برطانوی شعرا اور شاعرات کی شہرت اپنے وطن تک محدود رہی ہے۔ ممکن ہے ان کی محدود شہرت اور اہمیت کی بنا پر انہیں اپنے دور کے نمائندہ شعرا اور شاعرات میں شمار کرنا بھی صحیح نہ ہو۔ لیکن ان کے شاعرانہ رجحانات شاعری اور عام قارئین شعر کے رشتے کو بحال کرتے نظر آتے ہیں۔

کولن ولسن جو اپنے آپ کو نئی وجودیت کا بانی کہتا ہے ان جدید برطانوی ادیبوں میں سے ہے جو ۱۹۵۰ء کے بعد ابھرے۔ وہ فلسفیانہ مزاج کا نہایت وسیع المطالع نقاد اور ناول نگار ہے۔ کولن ولسن پر میرا مضمون طویل ہونے کے باوجود محض اس کے تعارف کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہر جگہ اس سے متفق نہ ہونے کے باوجود میں نے اسے نہایت خیال انگیز ادیب پایا ہے۔ مجھ سے پہلے کولن ولسن کے بارے میں صن عسکری نے صرف ایک جملہ لکھا تھا کہ آج کل کولن ولسن جیسے لوندے بھی پھیری کا دعویٰ کرنے لگے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ عسکری نے اس جملے کی بنا پر ہی کولن ولسن سے بدگمان ہو کر اس سے قطع نظر کر لینا مناسب نہ ہوگا بلکہ

فلسفیوں (رسل سے آئرلینڈ) نے فرانسیسی وجودیت کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی۔ مجھے یہ جاننے کے ذرائع میسر آئے کہ فرانسیسی وجودیوں کے نزدیک کولن ولسن کی نئی وجودیت کوئی اہمیت رکھتی ہے یا نہیں۔ بہر حال برطانوی از باب فکر و دانش میں کولن ولسن واحد شخص ہے جس نے وجودیت سے گہری دل چسپی کا اظہار کیا ہے اور جو وجودیت کو سارتر اور کامیو سے آگے لے جانے کا دعویٰ دار ہے۔ شعبۂ فلسفہ پنجاب یونیورسٹی کے ایک لکچرر قاضی جاوید نے وجودیت کیا ہے، کے عنوان سے جو چھوٹی سی کتاب لکھی ہے اس کا آخری باب کولن ولسن پر ہے۔ کولن ولسن ادب کو صرف ادب کے معیار پر نہیں پرکھتا بلکہ اسے زندگی کے نہایت گہرے مسائل کے تناظر میں رکھ کر دیکھتا ہے۔ کولن ولسن سے واقف ہونا اور واقف رہنا بیک وقت ادب اور فلسفے سے رشتہ قائم رکھنا ہے۔

اُردو ادب میں ٹی ایس ایلٹ کا چرچا بہت ہے، لیکن خود ٹی ایس ایلٹ کے یہاں جن لوگوں کا چرچا زیادہ ہے ان سے ہماری واقفیت یا تواضعی ہے یا نہ ہونے کے برابر۔ ایلٹ جن شاعروں کا زبردست مداح تھا اور جن سے اس نے گہرا اثر قبول کیا ان میں سترھویں صدی کا مابعد الطبیعیاتی شاعر جون ڈن بھی ہے۔ مغربی ادب کی زیادہ تر شخصیتیں اُردو ادب میں محض نام کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کے حوالے بہت دیئے جاتے ہیں مگر ان سے شناسائی برائے نام ہوتی ہے۔ مجھے امید ہے کہ جون ڈن پر میرے مضمون کے بعد جون ڈن اُردو ادب میں محض ایک نام نہیں رہے گا۔

میں نے ان چھ مضامین میں جس طرح کے کام کئے ہیں ان میں میری
اہلیت کو اتنا دخل نہیں ہے جتنی میری جسارت کو۔ مغربی ادب اور
مغربی فلسفے میں نہ تو میری باقاعدہ تعلیم ہے نہ باقاعدہ تربیت یہاں
جو کچھ ہے وہ محض شوق اور دل چسپی کا نتیجہ ہے۔ ممکن ہے کہ میری
معلومات ناقص اور میری فکر گمراہ کن ہو پھر بھی یہ ممکن ہے کہ یہ صفات
کسی بہتر کام کا محرک ثابت ہوں۔

نظیر صدیقی

شعبہ اردو

علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد

۲۴ جنوری ۱۹۸۳ء

اظہار یا ابلاغ؟

”کیا تم سمجھتے ہو کہ شاعری کبھی عام طور پر سمجھی گئی ہے یا سمجھی جاسکتی ہے؟ شاعر کا معاملہ خدا کے ساتھ ہے جس کے سامنے وہ جواب دہ ہے اور جس سے وہ اپنی شاعری کا صلہ پاتا ہے، براؤننگ

اگر شاعر کا معاملہ فی الواقع خدا کے ساتھ ہوتا تو جہاں خدا کے وجود اور اس کی بے شمار صفات کو تسلیم کر لیا گیا ہے وہاں یہ بھی مان لیا جاتا کہ خدا مغلہ اور صفات کے سخن فہم بھی ہے اور شاعر نواز بھی۔ لیکن آج تک کسی شاعر کو خدا کی سخن فہمی اور شاعر نوازی پر قناعت کرتے دیکھا نہیں گیا۔ اسے انسانی سامعین کی ضرورت ہمیشہ رہی اور یہی ضرورت شاعری سے قابل فہم ہونے کا مطالبہ کرتی رہی ہے۔ اس جملے سے میرا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ شاعری کو صرف اس لئے قابل فہم ہونا چاہیے کہ شاعر کو سامعین کی ضرورت ہوا کرتی ہے اور سامعین شعر سمجھے بغیر کسی شاعر کی جگہ کاویوں کی داو نہیں دے سکتے۔ شاعری صرف شاعر کی ذاتی ضرورت نہیں خود سامعین یعنی انسانوں کی آفاقی اور جبلی ضرورت بھی ہے جس کی تکمیل شاعری کے قابل فہم ہونے ہی پر منحصر ہے۔

اس میں شک نہیں کہ کسی شاعری کا قابل فہم ہونا ایک بات ہے اور اس کا عام فہم ہونا دوسری بات۔ کسی شاعری کے عام فہم نہ ہونے کے معنی لازمی طور پر ناقابل فہم ہونے کے نہیں ہیں لیکن ہم جدید شاعری یا جدید ادب کے بعض حصوں کو ناقابل فہم قرار دیتے ہیں تو اکثر حالتوں میں اس کا مطلب اتنا ہی نہیں ہوتا کہ جدید شاعری یا جدید ادب کے وہ حصے عام لوگوں کی سمجھ سے باہر ہیں بلکہ اس شکایت میں یہ پہلو بھی شامل ہوتا ہے کہ ان حصوں کو پورے طور پر سمجھنے میں شعر و ادب کے ماہرین بھی ناکام رہے ہیں۔

جو شاعری یا ادب مشکل ہونے کی وجہ سے مبہم معلوم ہوتا ہے وہ مرثیہ عوام (شعر و ادب سے دل چسپی رکھنے والے عام پڑھے لکھے لوگ) کی سمجھ میں نہیں آتا لیکن جو شاعری یا ادب مبہم ہونے کی وجہ سے مشکل معلوم ہوتا ہے وہ بسا اوقات خواص (شعر و ادب کے متخصصین) کے دائرہ فہم سے بھی باہر ہی رہ جاتا ہے۔

مشکل شاعری کی مثالیں ہر زبان کی شاعری کے قدیم سرمائے میں بھی آسانی سے دیکھی جاسکتی ہیں۔ مثلاً ہمارے قدما میں سہو، انشا اور ذوق کے قصائد مشکل شاعری کی نمایاں مثالیں ہیں۔ مبہم شاعری کا دور مغربی ادبیات میں انیسویں صدی کے نصف آخر سے شروع ہوتا ہے جب امریکی شاعر ادگار الین پو کے اثر سے فرانسیسی شاعری میں علامت پسند تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ اردو میں مبہم شاعری کی ابتدا موجودہ صدی کی تیسری دہائی سے ہوتی ہے جب میراجی اردو شاعری کے اسٹیج پر نمودار ہوتے ہیں۔ میراجی نے اپنی کتاب ”میراجی کی نظمیں“ کے دیباچے میں کہا تھا کہ بہت

سے لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ میں صرف ملگزم بات کہنے کا عادی ہوں۔ لیکن ذرا سا تفکر انہیں سمجھا سکتا ہے کہ بہت سی امداد باتوں کی طرح ابہام بھی ایک ملاتی تصویر ہے۔۔۔۔۔“

ابہام کے اضافی تصور ہونے کے معنی یہ ہیں کہ ایک دور کی مبہم نظمیں دوسرے دور کے لئے قابل فہم نظمیں ثابت ہو سکتی ہیں۔ انگریزی ادب اور ادب کی حالیہ تاریخیں بڑی حد تک میراجی کے اس دعوے کی تصدیق کرتی ہیں۔ انگریزی میں ٹی ایس ایلیٹ اور ایڈرا پاؤنڈ اور اردو میں میراجی اور راشد کی نظموں میں ابہام کے خلاف شروع شروع میں جو طوفان اٹھا تھا وہ مدتوں پہلے ختم ہو چکا ہے۔ اپنے اپنے ادب میں صرف ان شاعروں کی امتیازی حیثیتیں مسلم ہو چکی ہیں بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی شاعری کی تفہیم و تحسین کا دائرہ وسیع ہوتا چلا جا رہا ہے۔ اردو میں میراجی اور راشد کی تمام نظموں کی شرحیں تو نہیں لکھی گئیں لیکن گزشتہ پچیس تیس سال کے اندر اردو شاعری میں کم از کم دو نسلیں ایسی مزور پیدا ہوئی ہیں جن کے لئے میراجی اور راشد کی شاعری سرچشمہ فیضانِ بنی رہی ہے۔ چونکہ اردو کی جدید تنقید کے برعکس انگریزی کی جدید تنقید نے جدید شاعری کے لئے بد رجہا زیادہ کام کیا ہے اس لئے گزشتہ بیس سال کے اندر انگریزی میں ٹی ایس ایلیٹ اور ایڈرا پاؤنڈ جیسے ابہام پسند شاعروں پر نہ صرف اعلیٰ درجے کی تنقیدی کتابیں لکھی گئی ہیں بلکہ ان کی نظموں کی متعدد شرحیں بھی شائع کی جا چکی ہیں خصوصاً ایلیٹ تنقیدی توجہ اور تشریحی کوششوں کا سب سے زیادہ مرکز رہے ہیں۔ انگریز نقاد جون پریس نے لکھا ہے کہ ”اب جبکہ ٹی ایس ایلیٹ آفاقی طور پر ممتاز شاعر مانے جا چکے

ہیں اس بات کو یاد کرنا آسان نہیں کہ مسئلہ سے لے کر ۱۹۳۵ء تک نگاروں اور تبصرہ نگاروں کی اکثریت انہیں ابہام فراہم کرنے والا کہہ کر نفرت کے ساتھ ٹالتی رہی ہے، خود ٹی ایس ایلٹ نے ایذا پاؤنڈ کے بارے میں لکھتے ہوئے ایک جگہ ذکر کیا ہے کہ ”مسٹر آرمیٹروانے ایذا پاؤنڈ مجھے اور میرے رفقاء کے کارکوبہ مست کہنے، کہا تھا“ لیکن اب مغربی تنقید کے ہر اسکول میں ان شاعروں کے نام انتہائی تعظیم کے ساتھ لئے جاتے ہیں۔ جدید ادب میں شاعری کے علاوہ ابہام کا سب سے زیادہ عمل و فن ناول میں ملتا ہے۔ جیمز جوائس کا ناول ”فننی گنز ویک“ بیسویں صدی کا سب سے مبہم اور مشکل ناول ہے۔ لیکن اس کے بارے میں مشہور انگریزی ناول نگار جوائس کیری کا کہنا ہے کہ ”اب یہ ناول سمجھ میں آنے لگا ہے اور کبھی کبھی یہ ناول ایک عام مطالعہ بن جائے گا“

ان واقعات سے بظاہر یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ ابہام فی الواقع ایک اضافی تصور ہے۔ ایک دور کا ابہام دوسرے دور کی وضاحت بن جاتا ہے۔ اگر ایک دور میں ابہام پسند شعرا طعن و تشنیع کا ہدف بنتے ہیں تو دوسرے دور میں وہ احترام و اہمیت کے مستحق ٹھہرتے ہیں۔ اس لئے شعر و ادب میں ابہام کے خلاف احتجاج مناسب نہیں۔ اگر پڑھنے والے ایک ذرا صبر سے کام لیں تو وہ شعر و ادب کے مبہم حصوں کو بھی سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے میں کامیاب ہو سکتے ہیں۔ یہ نتائج ایک حد تک صحیح ہونے کے باوجود گمراہ کن ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ ابہام پسند شاعروں اور ناول نگاروں نے بھی اپنی اہمیت اور عظمت منوالی۔ اب ابہام پسندی چند شاعروں اور

ناول نگاروں کی انفرادی بے راہروی نہیں بلکہ ایک ادبی مسلک اور جالیاتی تحریک کی حیثیت اختیار کر چکی ہے۔ اسے محض وقتی رواج کہہ کر ٹالنا کافی نہ ہو گا۔ ادب کی تاریخ میں اسے ایک مستقل اور اہم روایت کا مرتبہ حاصل ہو چکا ہے۔ لیکن اس ادبی مسلک اور جالیاتی تحریک کی مقبولیت اس کی صحت اور ضرورت کی لازمی دلیل نہیں ہے، انسانی تاریخ سے جو بڑی حقیقتیں برآمد ہوتی ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ کوئی عقیدہ، کوئی مسلک، کوئی تحریک خواہ کیسی ہی کیوں نہ ہو اگر کسی کے ہاتھوں اس کی بنیاد پر ڈباگے تو اس کی مقبولیت کا ایک دور اور اس کے ماننے والوں کا ایک حلقہ منور پیدا ہو رہے گا۔ ٹیڈی ازم جیسے غیر مہذب رجحان کی عالمگیر مقبولیت بھی انسانی نفسیات کی اسی کمزوری کا نتیجہ ہے۔ شعر و ادب میں ابہام کے جن سامیوں نے اہمیت یا عظمت حاصل کی ہے اگرچہ وہ ابہام کو شعر و ادب کی منفی خصوصیت کی بجائے مثبت خوبی کا درجہ دینے پر مصر رہے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ انہوں نے شعر و ادب میں اپنے ابہام کے باعث نہیں بلکہ ابہام کے باوجود اہمیت اور عظمت حاصل کی ہے۔

ابہام پسند شاعروں اور ناول نگاروں میں عام قارئین سے نفرت کا جذبہ عام ہے۔ ویر جاضر کے ایک ممتاز ابہام پسند شاعر نے مجھ سے کہا تھا کہ اگر میری شاعری کو دو ایک سمجھنے والے بھی مل جائیں تو میرے لئے کافی ہے۔ لے ڈی ایس ایٹ نے کہا ہے کہ اگر کسی شاعر کو جلد ہی زیادہ سامعین مل جائیں تو یہ ایک مشکوک صورت حال ہے جس سے یہ اندیشہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ شاعر فی الحقیقت کوئی نیا کام نہیں کر رہا ہے اور وہ لوگوں کو وہی کچھ دے رہا ہے جس کے وہ عادی ہیں اور جو کچھ انہیں شاعروں کی پھیلی نسل سے مل چکا ہے۔ شاعر کے سامعین کی تعداد کا محدود ہونا اس (الافنومہ) کا فخر ہے

میراجی نے اپنی نظموں کے مجموعے میں لکھا کہ ”دنیا کی ہر بات ہر آدمی کے لئے نہیں ہوتی۔ اس لئے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لئے ہیں جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لئے کوشش کرتے ہوں“۔ سی ایم بورا نے پال والری کے بارے میں لکھا ہے کہ ”وہ چند آدمیوں کے لئے لکھتا ہے“ لیکن فرانس کی علامت پسند شاعری سے اس وقت تک جو ابھاری ادب وجود میں آیا ہے اس کی دشواریاں صرف عام قارئین تک محدود نہیں۔ ان دشواریوں میں وہ لوگ بھی مبتلا ہیں جن کے لئے میراجی اور پال والری نظمیں لکھا کرتے تھے۔ شعر و ادب کے ساتھ ماہرانہ تعلق نقادوں کا ہوتا ہے لیکن اگر جدید شاعری اور جدید ناول سے متعلق جدید تنقید کا گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو بین السطور سے یہ بات ظاہر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی کہ بہت سے مقامات پر خود نقاد حضرات جدید شاعری یا جدید ناول کو سمجھنے سے معذور رہنے کے باوجود جدید شعرا اور جدید ناول نگاروں کی تعریف میں رطب اللسان رہتے ہیں۔ مثلاً سی ایم بورا جو عہد حاضر کے ممتاز ترین فاضلوں اور نقادوں میں سے ہیں اور جنہوں نے علامت پسند شعرا پر

The Heritage of Symbolism کے عنوان سے بڑی مشہور کتاب لکھی ہے، ریکے کے بارے میں کہتے ہیں۔

”یہ کہنا مشکل ہے کہ ریکے کے مرثیوں کا خاص موضوع کیا ہے۔ کہا

منو گزشتہ کے سلسل میں)

کی تازہ کاری کا ایک ثبوت تو ہو سکتا ہے لیکن اس بات کی ضمانت نہیں بن سکتا کہ وہ جو نیا کام کر رہا ہے وہ واقعی کئے جانے کے قابل ہے۔ اس لحاظ سے ایذا پاؤںڈنڈ کانوڈ

Make it new بھی ایک ایسا نعرہ تھا جس میں نیایں پر ضرورت سے زیادہ زور

میں اپنے زمانے سے بیزاری اور برگشتگی کی فضا پائی جاتی ہے۔ لیکن ہواقات اس فضا کو بھی سمجھنا آسان نہیں ہوتا۔ غالباً اسی لئے ”جمید شاعری میں ابہام کی نوعیت“ پر پروفیسر احتشام حسین کے توسیعی نکتچہ کے بارے میں پروفیسر آل احمد سرور نے اظہار خیال کرتے ہوئے کہا تھا کہ ”ابلاغ مفہوم کا نہ سہی تاثر یا فضا کا بھی ہو تو گوارا ہو سکتا ہے“ اس ایک جملے سے آپ اندازہ کر سکتے ہیں کہ شاعری میں ابہام کی حمایت نقادوں کو کہاں سے کہاں لے جا رہی ہے۔ اب وہ اس بات پر قناعت کرنے کو تیار ہیں کہ اچھا نظم کا مفہوم سمجھ میں نہیں آتا دسہی کم از کم اس کی فضا ہی سمجھ میں آجائے۔

کوئی با ذوق آدمی شاعری میں اشاریت اور ایمائیت کا مخالف نہیں ہو سکتا بلکہ ہر با ذوق آدمی اشاریت اور ایمائیت کو شاعری کی جان تصور کرتا ہے۔ لیکن فرانسیسی شاعری کی علامت پسند تحریک سے مغرب اور مشرق کی شاعری میں جو اشاریت اور ایمائیت آئی ہے وہ بدترین قسم کے ابہام کا دوسرا نام ہے۔ بڑا علامت پسند شاعری کو پورے طور پر سمجھنے میں اپنی ناکامیوں کے باوجود علامت پسند شعر کی اشاریت کو سراہتے ہوئے لکھتے ہیں :

”اشارے کے اس طریقے سے ایک خاص فائدہ پہنچا۔ انسانی شعور میں بہت سی باتیں ایسی ہیں جن کے لئے سیدھا سادہ بیان نہ صرف ناکافی ہے بلکہ ناممکن بھی۔ ہم سبھی دماغ کی ان سیال اور غیر واضح کیفیتوں کو جانتے ہیں جن کا خاکہ صاف نہیں ہوتا اور جو شاید ہی اظہار میں آسکیں۔ بہر حال ان کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے اور

طریق کار کی مدد سے شاعری میں ان کیفیتوں کو منتقل
کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ایک نظم میں وہ ایک زبردست مہم کی طرف اشارہ
کرتا ہے اور فاستحانہ انداز میں اس نظم کو یوں ختم کرتا ہے،

De si suis pass joyeux

De seul vespe'rai de mes chers

”ان مصرعوں کو ٹھیک ٹھیک معنی پہنانے کی کوششیں کی گئی ہیں۔
بعض کا خیال ہے کہ شاعر ایک ایسی گاڑی میں سیر کے لئے جاتا
ہے جس کے پہیے غروب ہوتے ہوئے آفتاب کی وجہ سے سرخ
ہو گئے ہیں۔ بعض کا خیال ہے کہ شاعر آتش بازی کی ایک نمائش
میں ایک قسم کے گھنچکر کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ اس قسم کی
قیاس آرائی طاق قطعیت (exactness) کی تلاش ہے جہاں
وہ موجود نہیں ہے۔ شام کے وقت فاستحانہ رنگ کی شاندار تصویر
ایک ذہنی کیفیت یعنی مسرت بخش کامیابی اور سر فرازی کی ترجمانی
ہے۔ اس نظم کا مقصد اسی کیفیت کا اظہار ہے اور یہ نظم غیر معمولی
ذکاوت کے ساتھ اس مقصد کو پورا کرتی ہے۔“

میں فرانسیسی زبان بالکل نہیں جانتا اس لئے اندازہ نہیں کر سکتا کہ
ملاوے نے مندرجہ بالا مصرعوں میں کتنی ذکاوت کا ثبوت دیا ہے، لیکن پورا
کی عبارت سے اس بات کا اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ ملاوے کی یہ نظم اپنی
غیر معمولی چمک و ملک کے باوجود ابہام کے کچھ ایسے پہلو ضرور رکھتی ہے جن کی
بنا پر شاعر کے مافی الضمیر تک پہنچنے کے لئے پڑھنے والوں کو قیاس آرائی سے

کام لینا پڑتا ہے۔ مسرت بخش کامیابی اور سرفرازی کا احساس انسان کے ان احساسات میں سے نہیں ہے جن کو غیر واضح کہا جاسکے۔ بالفرض اس احساس کو انسان کے سیال اور غیر واضح احساسات میں شمار بھی کر لیا جائے تو کیا اس بنا پر شاعر کے لئے یہ اور زیادہ متروک نہیں کہ وہ سیال اور غیر واضح احساسات کے انہار میں زبان و فن کے وسائل کو اس طریقے سے استعمال کرے کہ سیال اور غیر واضح محسوسات بھی بڑی حد تک محسوس اور واضح محسوسات بن جائیں اور پڑھنے والے اپنے اختیار کہہ اسے کہ ٹھیک یہی کیفیت میں محسوس کر رہا تھا لیکن یہ کیفیت فلاں نظم کو پڑھنے سے پہلے میرے ذہن میں واضح نہ تھی۔ اظہار کا وہ طریقہ جس سے واضح قسم کے محسوسات (مثلاً مسرت بخش کامیابی اور سرفرازی کا احساس) بھی مبہم بن کر رہ جائیں شاعر کی کامیابی کی دلیل تو معلوم نہیں ہوتی۔

میں ہورا کا ذکر اتنی دیر سے کر رہا ہوں کہ شاید آپ یہ بھول گئے ہوں کہ ان کا ذکر کس سلسلے میں رہا ہے۔ میں یہ بتا رہا تھا کہ ابہام پسند شعرا جن لوگوں کے لئے نقمیں لکھا کرتے ہیں وہ انہیں سمجھنے میں کس حد تک کامیاب ہیں۔ عام قارئین اگر ایسے شاعروں کو نہیں سمجھتے نہ سہی کم از کم ان لوگوں کو تو سمجھنا چاہیے جن کی ساری زندگی اسی قسم کی شاعری پڑھنے اور سرانے میں گذرتی رہی ہے۔ ڈبلیو ٹس بیسویں صدی کے ان تین شاعروں (باقی دو ایلین اور پاؤنڈ) میں سے ہیں جن میں سے ہر ایک پر ان کے مداحوں کو بیسویں صدی کے عظیم ترین شاعر ہونے کا یقین ہے۔ ٹس کی شاعری بھی ابہام میں ایلین اور پاؤنڈ سے پیچھے نہیں ہے۔ لیکن ایک ہی صنف اور ایک ہی قبیلے کے شاعر ہونے کے باوجود ٹس اپنے معاصر پاؤنڈ کے سب سے بڑے شعری کارنامے کینٹوز کو

پورے طور پر سمجھ نہ سکے۔ پاؤنڈ کا شاہکار کینٹوزا بھی تک ایک ناقص تعین ہے۔ اس میں تقریباً ایک سو ابواب ہوں گے۔ اس وقت تک ستر سے زیادہ کینٹوز لکھے جا چکے ہیں۔ ان پر اظہار خیال کرتے ہوئے میٹس نے لکھا تھا کہ سپاؤنڈ ایک عظیم نظم کے بیچ میں ہیں جو آزاد نظم کی شکل میں لکھی جا رہی ہے اور جسے فی الحال کینٹوز کا نام دیا گیا ہے۔ اس نظم کے تمام عناصر کا باہمی رشتہ اس وقت واضح ہو گا جب نظم مکمل ہو جائے گی اس میں آدمی کا گزر وقت کے راستے سے نہیں ہے۔ ہم لوگ بغیر کسی صراحت کے قدیم یونان سے جڑے انگلستان اور جدید انگلستان سے قرون وسطیٰ کے چین پہنچتے ہیں۔۔۔۔۔ دوسرے قارئین کی طرح سر دست مجھے اس نظم میں صرف نہایت عمدہ پایہ تکے ٹکڑے نظر آتے ہیں۔“

میٹس جیسے شاعر پر پاؤنڈ کو نہ سمجھ سکنے کا الزام محض الزام ہی نہیں ناقابل معافی گستاخی بھی ہے۔ لیکن میٹس کی مندرجہ بالا سطریں اس بات کی غماز ہیں کہ وہ پاؤنڈ کے شاہکار کو سمجھنے میں کچھ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے تھے۔

لوی انٹرمیڈیٹ امریکہ کے مشہور ادیب، نقاد اور ”جدید امریکی شاعری“ اور جدید برطانوی شاعری“ جیسے مقبول تربیتی انتہائی مجموعوں کے مرتب میں ان انتہائی مجموعوں میں شعرا کی نظموں سے پہلے ان کا جو تنقیدی تعارف ہے اسے ظاہر ہوتا ہے کہ لوی انٹرمیڈیٹ ساری زندگی شعر و شاعری سے قریب ترین تعلق رکھنے اور عہد حاضر کے اہم پسند شاعروں کی بہت سی خوبیوں سے محفوظ ہونے کے باوجود ان میں سے بعض کی متعدد نظموں کو سمجھنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ امریکہ کے ایک مشہور شاعر ویلیس اسٹیونس Wallace Stevens کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں کہ۔

عدها اوقات اس کی نظمیں اپنے معنی کو ظاہر کرنے سے انکار کر دیتی ہیں، اسٹیونس ہی کے بارے میں انہوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ اس کی نظموں کے عنوانات ہی نظموں سے کم مربوط یا بالکل غیر مربوط ہوتے تھے جب سے قاری کی الجھنوں میں ارادی اضافہ کر دیتے ہیں، اسی طرح برطانوی شاعر ڈیلن ٹومس کے بارے میں انٹر میڈ کہتے ہیں کہ اس کی نظمیں اس وقت بھی قاری کو اپنی توانائی کا احساس دلاتی ہیں جب ان کا پورا مفہوم غیر یقینی ہوتا ہے۔

۲۰ بیسویں صدی کا انگریزی ادب کے مصنف اسے ایس کولنز جو بیسویں صدی کے ادب میں کہیں ابہام کے شاکی نظر نہیں آتے ڈیلن ٹومس کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ محسوس نہ کرنا ناممکن تھا کہ ڈیلن ٹومس کی پچیس نظمیں (مجموعہ ۱۹۳۶ء) میں بڑی سچی شاعری موجود تھی اگرچہ ساتھ ہی ساتھ قاری یہ بھی محسوس کر سکتا ہے کہ ان میں سے بہت سی نظموں کو صرف شاعر ہی سمجھ سکتا ہے۔

دو حاضر کے مشہور انگریز شاعر اور نقاد ایڈون میور جو خود جدید شاعری میں شمار ہوتے ہیں اور جنہوں نے جیمس جوائس جیسے مشکل اور مبہم ناول نگار کو بہت سراہا ہے ایک جگہ اشکاف نظموں میں اصرار کرتے ہیں کہ تجارتی بار کر کی شاعری کا محض اساحصہ اور ڈیلن ٹومس کی شاعری کا بیشتر حصہ میرے لئے ناقابل فہم ہے۔

اردو کے ذہین ترین نقاد حسن عسکری جو زندگی بھر بودیلر، ملارے ران بوا اور پال والری جیسے ابہام پسند شاعروں کے پرستار رہے ہیں اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ ماں بوکو سمجھنے میں مجھے آٹھ سال لگے۔ ملارے کی صرف تین نظمیں میری بن سکی ہیں اور والری کی محض دو سطر ہیں۔

اُردو کے ایک جدید شاعر نے جن کی نظمیں عام قارئین کی سمجھ سے بالاتر ہوتی ہیں اُردو کے ایک مشہور و ممتاز شاعر کا ذکر کرتے ہوئے مجھ سے کہا کہ ”وہ میری شاعری کے زیادہ سے زیادہ سادہ و سادہ صحت کو سمجھ سکتے ہیں“ ایک دن شام کے وقت جب میں ان سے ملنے گیا تو دیکھا کہ میز پر کچھ نئی کتابیں رکھی ہوئی ہیں۔ ان میں ایلٹ کی Four Quartets بھی تھی۔ میں نے وہ کتاب اٹھالی اور ان سے کہا کہ بھئی یہ نظمیں میری سمجھ میں نہیں آئیں۔ ذرا سمجھاؤ کہ ان میں کہا کیا گیا ہے؟ میرے ہاتھ سے کتاب لے کر کہنے لگے۔ یہ کیا فرد ہے کہ دنیا کی ہر چیز سمجھی ہی جاتے۔ یہ کہہ کر اس کتاب کا پہلا صفحہ چٹا کرے لے کر پڑھنے لگے اور پڑھنے کے دوران میں بار بار کہتے رہے۔ دیکھو اس نظم کے پڑھنے میں ایک لطف آتا ہے اور یہ لطف کافی ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا جو نہ صرف جدید شاعری کے ممتاز قنادوں میں سے ہیں بلکہ خود بھی ایک علامت پسند شاعر ہیں انہیں بھی اُردو کے جدید شاعروں کی تازہ ترین نسل سے شکایت ہے کہ اس نے نظم میں علامتوں کے استعمال پر سادہ و سادہ کرنے کے باوجود علامت کے فنی تقدس اور علامت کے صنم میں ابلاغ کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس نسل کی نظموں کا معتد بہ حصہ بے بطنی کا عالم برادر اور تجربے کی بے مانگی کا عذاب ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغانے اپنی تصنیف ”اُردو شاعری کا مزاج“ کے آخری صفحات میں اُردو کے جدید شاعروں کی تخلیقی بے راہروی پر بڑی بھیت افروز بحث کی ہے۔ یہ حصہ جدید شاعروں کی توجہ کا خاص طور پر مستحق ہے۔

روبرٹ گرہو نے اپنی نظموں کے ایک مجموعے کے پیش لفظ میں کہا تھا کہ میں نظمیں شاعروں کے لئے لکھتا ہوں۔ شاعروں کے علاوہ کسی اور کے لئے

لکھنا یہ کار ہے۔ لیکن اوپر کی سطروں میں جہں شاعروں اور نقادوں کے اعتراضات و بیانات پیش کئے گئے ہیں ان کی بنا پر یہ کہنا شاید غلط نہ ہو گا کہ ابہام پسند شعرا وہ شعرا ہیں جنہیں عام قاری تو خیر کیا سمجھے گا وہ خود ایک دوسرے کو پورے طور پر سمجھ نہیں پاتے اور ابہام پسند شاعری وہ شاعری ہے جس کے سمجھنے میں اس کے بڑے سے بڑے ہمدرد نقاد کو بھی کسی نہ کسی حد تک ناکامی کا سامنا کرنا ہے۔ لیکن اس ناکامی کے باوجود جدید شعرا ابہام پسندی سے باز نہیں آتے اور جدید تنقید جدید شاعری کے ابہام کی مخالفت نہیں کرتی بلکہ واقعہ تو یہ ہے کہ جدید شاعری کی ابہام پسندی کے خلاف شور و غل مچانے والوں کی زبان بندی کے لئے جدید شاعری کی ہم نوا تنقید نے کیا کچھ نہ کیا۔ غالباً بودیلر والی نئے اعلان یا کہ ”نظم کچھ کہتی نہیں ہے۔ وہ کچھ ہے۔“ ٹی ایس ایلیٹ نے اس خیال کی تبلیغ کی کہ شعر سے لطف اندوز ہونے کے لئے اس کو سمجھنا ضروری نہیں ہے اس سے ملتا جلتا فتویٰ آئی اے رچرڈز نے یہ صادر کیا کہ نظم کا مقصد صرف نظم ہونا ہے معنی دینا نہیں کیونکہ جو چیز نظم کے معاملے میں اہم ہے وہ اس کا نفس و ضمیر نہیں بلکہ یہ کہ وہ نظم کیا ہے۔ ہر ریڈ ریڈ نے تنبیہ کی کہ کسی شاعر سے اپنی نظموں کا مطلب بتانے کی فرمائش ایک غلطی ہے۔ ایسا کرنا شاعری کی طرف غلط طریقے سے بڑھنا اور غلط دوازے پر دستک دینا ہے۔ ولیم ایمپسن نے یہ ثابت کر دکھایا کہ اگر ابہام کوئی گناہ ہے تو یہ ایک ایسا گناہ ہے جو قدما کے شہر میں بھی ہوتا رہا ہے۔

ایلیٹ کا یہ دعویٰ صحیح تو ضرور ہے کہ شعر سے لطف اندوز ہونے کے لئے اس کو سمجھنا ضروری نہیں۔ لیکن اس بیان کی صحت محدود ہے چونکہ شعر صرف خیال سے عبارت نہیں ہوتا اس لئے اگر خیال سمجھ میں نہ آئے جب بھی آدمی

شعری بندش، اس کے آہنگ اور اس کی موسیقی سے لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ لیکن اس لطف اندوزی کو مکمل نہیں کیا جاسکتا۔ نفس موضوع اور نفس خیال سے دور رہ کر شعر سے لطف اندوز ہونا گویا اس کے ایک نہایت اہم حصے سے محروم رہ کر لطف اندوز ہونا ہے۔

اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ابہام کی مثالیں قدیم شاعری میں بھی پائی جاتی ہیں۔ لیکن قدیم ابہام اور جدید ابہام کے اس فرق کو نظر انداز کرنا مناسب نہ ہو گا کہ قدیم ابہام انفرادی، اتفاقی، غیر ارادی اور غیر نظریاتی ابہام تھا۔ اور جدید ابہام ارادی، شعوری، نظریاتی اور دبستانی ابہام ہے۔ علامت پسند شاعری کے محرک اول اڈگرالن پونے کہا تھا کہ ”میں جانتا ہوں کہ عدم حتمیت شاعری کی سچی موسیقی کا عنصر ہے۔۔۔ ایک خیال انگیز ابہام جس کا اثر دھندلا اور نتیجتاً روحانی ہو؛ فرانس کے علامت پسند دبستان شعر کے ایک نہایت اہم رکن ملارمے نے شاعری میں ابہام پر زور دیتے ہوئے یہاں تک کہہ دیا تھا کہ ”کسی شے کو اس کے مروجہ نام سے پکارنا شعر کے تین چوتھائی لطف کو فنا کر دیتا ہے۔۔۔ شعر کا لطف اس آسودگی پر منحصر ہے جو معنی کا متھوڑا متھوڑا اندازہ کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔“

ظاہر ہے کہ جب ابہام کو ایک جمالیاتی اصول کے طور پر اپنایا جائے گا تو شعر و ادب میں مختلف طریقوں سے شعوری طور پر ابہام پیدا کرنے کی کوشش بھی کی جائے گی۔ چنانچہ خود ملارمے نے اپنی شاعری میں ابہام پیدا کرنے کے لئے اوقات محرک کر دیئے اور اس بات کو مشکوک بنا دیا کہ ایک لفظ participle ہے یا فعل غیر مصدری یا اسم صفت یا اسم یا فا عل یا مفعول۔ اڈگرالن پواند بودیر کے یہاں ایسی نظمیں ملتی ہیں جن میں ابہام کا اثر پیدا کرنے کے لئے نہ

صرف تخیلی اور حقیقی دنیاؤں کو غلط ملط کر دیا گیا ہے بلکہ مختلف حواسوں کے محسوسات میں پلاگندگی (Confusion) پیدا کر دی گئی ہے۔ لی ایس ایلیٹ اور ایزرا پاؤنڈ نے شاعری میں ایسی تکنیک اختیار کی جس کا لازمی نتیجہ ابہام تھا۔ مثلاً پاؤنڈ کی نظم کینٹوز کے بارے میں ایک انگریز نقاد لکھتا ہے کہ اس میں اکثر حوالے کسی ایسے اورپ کی تحریروں کے چھوٹے ٹکڑوں سے عبارت ہوتے ہیں۔ جنہیں کوئی نہیں جانتا۔ جس کی کوئی خاص امتیازی حیثیت نہیں۔ جسے پڑھنے کی زحمت کچھ ہی لوگ گوارا کریں گے اور جسے یاد رکھنے کی زحمت کوئی بھی نہ اٹھائے گا۔ یا وہ حوالہ کسی خاص طبقے یا پیشے کی زبان کا کوئی ٹکڑا ہو گا یا بول چال کا کوئی لفظ جو کسی بیرونی زبان کے ساتھ ٹکٹکا ہو گا (پاؤنڈ قدیم و جدید آکھڑ زبانیں جانتے ہیں) یا ہو سکتا ہے کہ وہ حوالہ کوئی فقرہ، کوئی کہاوت، کوئی اقتباس ہو جس کا اطلاق پاؤنڈ کے سوا اور کسی کو معلوم نہیں۔ اکثر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اگر کوئی شخص پاؤنڈ کی اس نظم کو سمجھنے کی جنگ میں کامیاب ہو سکتا ہے تو یہ کامیابی تقدیر الہی کا نتیجہ ہوگی نہ کہ انسانی خوش تدبیری کا۔ مثال کے طور پر کینٹوز نمبر ۲ کو لے لیجئے۔ یہ حصہ جدید وینس کی یاد سے شروع ہوتا ہے۔ پھر بغیر کسی تنبیہ کے پندرہویں صدی کے وسط میں داخل ہو جاتا ہے اور وینس کی تاریخ کے ایک چھوٹے سے واقعے تک پہنچتا ہے۔ پھر تقریباً ایک سو سال بعد لورنزو کے قتل کی جھلک اس نظم میں دکھائی جاتی ہے۔ اس کے بعد یہ نظم ایک جفاکش فن کار کی مصیبتوں پر ہلکی سی روشنی ڈالتی ہے۔ اس کے بعد سلاز برگ کے آرچ بشپ کے ساتھ موزارٹ کے مشہور جھگڑے کی صدائے بازگشت پر یہ کینٹوز ختم ہو جاتا ہے۔ اس نظم کا حاصل ایک مصرع میں واوین کے اندریوں درج

As is the Sonato, so
is little Miss Cannibich

ہے۔

ہر ایک عام قاری اگر موزارٹ کی زندگی کی تفصیل سے اس حد تک واقف بھی ہو کہ وہ اس خاتون کو پہچان بھی لے تو اسے اس نظم میں کون سی مناسبت (relevance) مل سکتی ہے ؟

اس بات کا اعتراف کرنا ہو گا کہ اس قسم کے ذاتی یا نیم ذاتی حوالے جو کثرت سے پاؤنڈ کے یہاں ملتے ہیں ان کے بارے میں کم سے کم بات کہی جاسکتی ہے وہ یہ ہے کہ وہ حوالے کسی قدر ہمت شکن ہیں۔ اور جب آپ ان حوالوں پر ان مبہم تلمیحات کا اضافہ کریں (جو بسا اوقات پاؤنڈ کے غیر معمولی علم کی راوی مگر بے محل نمائش معلوم ہوتی ہیں) تو آپ کا جی چاہے گا کہ مایوس ہو کر اس نظم کو چھوڑ دیں ۵

یہ عبارت مارٹن گلکلیس کی ایک کتاب ”اسے کی ٹو موڈرن انگلش پوسٹری“ سے لی گئی ہے۔ مارٹن گلکلیس کوئی مشہور نقاد نہیں لیکن اس نے پاؤنڈ کے بارے میں جو کچھ کہتا ہے اس کی تائید مشہور امریکی ادیب لوئی انٹر میر کی اس عبارت سے بھی ہوتی ہے۔

”کینٹوز کو سمجھنے کے لئے قاری کو قاموس العلوم، بیرونی زبانوں کی لغات اور تہذیبی و سیاسی تاریخوں سے گذرنا ہو گا۔ اسے پاؤنڈ کے معاصرین سے متعلق بھولی ہوئی افواہوں سے بھی واقف ہونا ہو گا اور اس کے غیر مربوط، بے ترتیب اور عدد درجہ بندی تلامذہ کو پہچانا ہو گا ۵

بیٹ ڈیوسک نے بھی اپنی کتاب Poetry In Our Time میں اعتراف کیا ہے کہ پاؤنڈ اپنے کینٹوز میں اکثر محض عام متبر اور بے تک

ہو کر رہ گیا ہے۔

ٹی ایس ایلیٹ نے بھی اپنی شاعری میں اپنے علم کا جس طریقے سے مظاہرہ کیا ہے اسے دیکھ کر ڈاکٹر جونس کا وہ جملہ یاد آتا ہے جو انہوں نے مابعد الطبیعیاتی شعرا کے بارے میں لکھا تھا :-

” مابعد الطبیعیاتی شعرا صاحب علم و فضل تھے اور ان کی ساری کوششوں کا مقصد اپنے علم و فضل کی نمائندگی تھی “

دورِ حاضر کے مشہور انگریز نقاد ڈیوڈ ڈیش نے ایلیٹ کی نظم ” دی ویسٹ لینڈ “ پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ” ایلیٹ کی نظم ایسی علامتوں سے بھری ہوئی ہے جو ان کتابوں کے ذاتی اور من مانی انتخاب سے لی گئی ہیں جن سے عام طور پر مغربی قارئین واقف نہیں “

بڑی شاعری وسیع علم کے بغیر ممکن نہیں۔ لیکن وسیع علم کا جتنا اور جیسا بوجھ پاؤں ڈاکٹر ایلیٹ اور ان کے ہم ردین شعرا نے شاعری پر ڈال رکھا ہے اس نے شاعری اور قاری کے رشتے کو سخت نقصان پہنچا یا ہے۔ جدید شاعری کے مداحوں کے نزدیک جدید شاعری اور قاری کے درمیان اجنبیت کی زیادہ تر ذمہ داری قادی ہی پر عائد ہوتی ہے۔ انہیں جدید شاعروں سے یہ شکایت نہیں کہ وہ قارئین پر اپنے علم و فضل کا غیر ضروری بوجھ کیوں ڈالتے ہیں۔ انہیں شکوہ ہے تو یہ کہ عام قارئین جدید شاعری کے علمی بوجھ کو اٹھانے کی صلاحیت کیوں پیدا نہیں کرتے۔ ایک انگریز نقاد جون پریس کہتا ہے کہ ” اگرچہ بہت کم لوگوں میں اس بات کی ہمت پائی جاتی ہے کہ وہ کسی ماہر ریاضیات یا ماہر طبیعیات کو اس بات کا الزام دیں کہ انہیں سمجھنا دشوار ہے پھر بھی یہ عقیدہ عام ہے کہ شاعری کو فوری طور پر قابل فہم ہونا چاہیئے یہاں تک کہ معمولی سے معمولی ذہن

رکھنے والوں کے لئے بھی :

ان سطور کو لکھتے وقت جون پریس کو یاد نہیں رہا کہ شاعری یا ادب ریاضیات اور طبیعیات سے قطعاً مختلف چیز ہے۔ ریاضیات اور طبیعیات پر عام قارئین کا کوئی حق نہیں لیکن شعر و ادب پر ان کا حق ہمیشہ رہا ہے۔ وہ حق جسے جدید شاعروں نے حسین لیا ہے بہر حال شاعری پر عام قارئین کے صدیوں پرانے حق کے باوجود آج تک کسی نے یہ مطالبہ نہیں کیا کہ شاعری ہمیشہ اتنی آسان سمجنی چاہیے کہ اسے ہر کس و نا کس سمجھ لے۔ جدید شاعری کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ اس پر عوام کا حق ہونا چاہیے یا نہیں۔ اس کا اصل مسئلہ یہ ہے کہ اس پر فلاسفی کا حق بھی باقی رہ سکے گا یا نہیں۔ پانڈٹ نے شاعری کو الہامی ریاضیات قرار دیا ہے۔ شاعری سے لگاؤ رکھنے والے ذہین سے ذہین آدمی کو بھی ریاضیات سے نہ کبھی دل چسپی ہو سکی ہے نہ ہو سکے گی خواہ وہ ریاضیات کتنی ہی الہامی (inspired) کیوں نہ ہو۔

شاعری پر غیر ضروری علمیت کا بوجھ لادنے سے شاعری کو کوئی فائدہ پہنچے یا نہ پہنچے لیکن شاعروں کو ایک فائدہ ضرور پہنچتا ہے۔ وہ یہ کہ وہ ان جدید نقادوں کی توجہ کا موضوع بنے رہتے ہیں جن کے تجربے سے شاعری کو اتنا ہی نقصان پہنچ رہا ہے جتنا جدید شاعروں کی ابہام آفریں تکنیک سے۔ امریکہ کے مشہور شاعر اور ڈائریکٹر نیو یارک کے پروفیسر روبرٹ ہلیر (R. Hillyer) کا خیال ہے کہ جدید تنقید (جس کے علم بردار پروفیسر ریم، پروفیسر اسٹیٹ، پروفیسر روبرٹ ہن وارن، پروفیسر کلنٹن ہرڈکس وغیرہ ہیں) نہ صرف ایلٹ کے اثر سے وجود میں آئی بلکہ ایلٹ ہی کی شاعری کے تجزیے کے آئے کے طور پر وجود میں آئی اور جبکہ اتنے سارے نقاد تجربے کا شوق لئے بیٹھے ہیں اس میں کوئی تعجب کی

بات نہیں کہ بہت سے شعرا اپنی شاعری کو ان کی پرکھ کے لئے ایک ذریعہ میدان بنانے کے لالچ میں مبتلا ہو گئے ہیں۔

اڈون میور نے جدید تنقید کے طریق کار پر اپنی تشویش کا اظہار کرتے ہوئے کہا تھا کہ کج شاعری کے تجربے کو جس حد تک پہنچا دیا گیا ہے وہاں تک پہنچنے کے بعد شاعری کا تجربہ ایک سائنٹفک تجربہ بن گیا ہے۔ شاعری اور عام قارئین کے درمیان جو علیحدگی پیدا ہو گئی ہے اسے وسیع کرنے کی ذمہ داری اڈون میور کے نزدیک اسی جدید تنقیدی تجربے پر ہے جو نظم کو تجربے کی بجائے مسئلہ بنادیتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ قدیم شاعری کی بہ نسبت جدید شاعری اپنے قاری سے زیادہ مطالبہ کرتی ہے۔ جدید شاعری چاہتی ہے کہ اس کا قاری مخصوص علوم مثلاً نفسیات، طبیعیات، مابعد الطبیعیات، عمرانیات، اساطیر، ارضیات، فلکیات وغیرہ سے واقف ہو۔ لیکن جدید شاعری کے معاملے میں قاری کا وسیع علم اس کی دشواریوں کو کم کرنے یا ختم کرنے میں کچھ زیادہ معاون ثابت نہیں ہوتا کیونکہ جدید شاعری کا ابہام صرف اس کے علمی حوالوں میں نہیں بلکہ اور کئی پہلوؤں میں بھی ہے۔ اوپر کی سطروں میں آپ دیکھ چکے ہیں کہ ملازمے اور پاؤنڈ نے اپنی شاعری کو مبہم اور پیچیدہ بنانے کے لئے کیا کیا پریشان کن طریقے اختیار کئے ہیں۔ ان طریقوں کی موجودگی میں قاری کا وسیع علم اس کی کیا مدد کر سکتا ہے۔ قدیم شاعری میں بھی کچھ حصے ایسے ہیں جن کو سمجھنے کے لئے بعض مخصوص علوم کے نظریات و اصطلاحات سے واقفیت ضروری ہے۔ لیکن قدیم شاعری کے ان حصوں کے مطالعے میں متعلقہ علوم سے واقف قاری کو وہ دشواریاں نہیں ہوتیں جو جدید شاعری میں ناگزیر ہیں۔

علامت پسند شاعری کے محرک اول ہوا اور اس شاعری کے رکن رکن ملازمے

ان لوگوں میں سے تھے جنہیں شاعری میں ابہام بالطبع پسند تھا۔ ان لوگوں نے اپنی شاعری میں ابہام کو ایک جمالیاتی اصول کے طور پر راہ دی تھی۔ لیکن عہد حاضر کے نقادوں نے ابہام کے جواز میں جو جو نظریات پیش کئے ہیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ ابہام جدید شاعری کا ایک اختیاری اصول نہیں بلکہ وہ جدید شاعری کی ایک ناگزیر مجبوری ہے۔ مثلاً ہر بٹ ریڈ کہتے ہیں :-

”زیادہ تر جدید شاعری پر یہ الزام ہے کہ وہ مبہم ہے۔ اس الزام کا جواب یہ ہے کہ تاریکی سے روشنی پیدا کرنا ہمیشہ ممکن نہیں ہوتا۔ از روئے تعریف شاعر غیر معمولی ادراک کا آدمی ہوتا ہے اور ذاتی و آفاقی وجود کے پیچیدہ مسائل کے معاملے میں غیر معمولی ادراک کے آدمی کا رد عمل یقیناً اتنا پیچیدہ ہو گا کہ وہ اظہار کی معمولی حدود سے باہر چلا جائے گا۔۔۔۔“

اور جدید شاعروں اور جدید نقادوں کے امام ٹی ایس ایلیٹ ابہام کی توجیہ میں کہتے ہیں :-

”ہم صرف اتنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ موجودہ تمدن جیسا کہ وہ اس وقت ہے اس میں شاعروں کا مشکل ہونا یقینی ہے۔ ہمارے تمدن میں بڑا تنوع اور بڑی پیچیدگی شامل ہے اور جب یہ تنوع اور پیچیدگی

لے میرا جی موجودہ تمدن کہ پیچیدگی کا سہارا لینے کی بجائے خود زندگی کے ابہام کا سہارا لیتے ہوئے کہتے ہیں۔ پھر زندگی بھی تو ایک دھندلا ہے۔ ایک بھول بھلیاں۔ ایک پہلی ! جدید شاعری میں ابہام کی اس توجیہ کو پڑھ کر دو سوال ذہن میں آتے ہیں۔ اگر زندگی ایک دھندلا ہے۔ ایک بھول بھلیاں۔ ایک پہلی تو صرف عہد حاضر میں نہیں بلکہ روزِ ازل سے ہے۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ زندگی کے دھندلا، بھول بھلیاں اور پہلی ہونے کے باوجود قدیم ادب صاف و شفاف ہے۔ پھر جب

لطیف اور اک پر اثر انداز ہوگی تو اس کے نتائج یقیناً متنوع اور
پچیدہ ہوں گے ۹

شعری ابہام کی توجیہ و تائید میں ایلپیٹ کی ان چند سطروں کو کبھی غفلت
بلغذ اور کبھی تھوڑے سے لفظی تغیر کے ساتھ اس کثرت سے دہرایا گیا ہے جیسے
ابہام کے جواز میں یہ دلیل حرف آخر کی حیثیت رکھتی ہے۔ کچھ زیادہ عرصہ نہیں
ہوا کہ لاہور میں پاکستانی کونسل کے زیر اہتمام جدید شاعری پر ایک مذاکرہ ہوا
تھا جس میں جدید شاعری کے ابہام کے جواز میں مختار صدیقی نے بھی یہی کہا کہ
”ہم جس دور سے گزر رہے ہیں اس کا ایک ایک لمحہ پچیدہ ہے اور اس ایک لمحے
میں ایک فرد پر کیا کچھ نہیں گزرتا۔ سو اس لمحے کے بیان میں پچیدگی نہیں ہوگی
تو کیا پیدگی ہوگی؟“

اس مذاکرے کی روداد احمد ندیم قاسمی نے ”جنگ“ کے کالم میں لکھی تھی۔
اُردو ادب میں ندیم قاسمی کی اہمیت نقاد کی حیثیت سے نہیں بلکہ افسانہ نگار
اور شاعر کی حیثیت سے ہے۔ لیکن انہوں نے مختار صدیقی کے بیان پر جو سوالات
اٹھائے ہیں وہ ہر اس شخص کی توجہ کے مستحق ہیں جو جدید شاعری اور
اس کی تنقید سے دل چسپی رکھتا ہے۔ وہ پوچھتے ہیں کہ ”کیا شاعر کا یہ منصب
نہیں ہے کہ اس پچیدگی کا اظہار اس انداز میں کرے کہ اس کی ساری گریں کھل
جائیں اور یہ پچیدگی انسان کے لئے قابل قبول بن جائے۔ یہی اس دور کی
خاص قسم کی پچیدگی تو ہر دور اپنے ماضی کے مقابلے میں پچیدہ ہوتا ہے۔ کیا

دکھتہ صفحہ پوسٹ

زندگی وحسد کا۔ بھول بھلیاں اور پہلی ٹھہری تو کیا شاعر کا فرض ہے کہ وہ زندگی کی ہمارا رشتہ
کو اور زیادہ ہمارا رشتہ بنا دے یا اپنے شعور و بصیرت اور زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت کی مدد
سے اس میں کمی پیدا کرے۔

غالب کا دور غلط مستقیم میں چل رہا تھا۔ کیا اقبال کا دور بہت جھوار تھا۔ کیا ترقی پسند ادب کی تحریک کا دور آئینے کی طرح صاف تھا اور کیا آج کا دور اس لئے پیچیدہ ہو گیا ہے کہ ہم نے ہائیڈروجن بم ایجاد کر لیا ہے اور ہم نے چاند اور مریخ کی تصویریں اتار لی ہیں۔ مگر یہ پیچیدگی کی علامتیں تو نہیں ہیں۔ جب توپ ایجاد ہوئی تھی یا انسان نے امریکہ دریافت کر لیا تھا تو کیا ساری دنیا و مافیہا مریض ہو گئی تھی؟ موجودہ تمدن کی پیچیدگی اس کی شاعری کی پیچیدگی کا جواز نہیں بن سکتی۔

اگر یہ مان لیا جائے کہ موجودہ تمدن نہایت متنوع اور پیچیدہ ہے (اور اس بات کو ماننا ایک حقیقت کو تسلیم کرنا ہے) تو اس بنا پر شاعروں اور ادیبوں کے لئے یہ اور مزدوری ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے صاف اور سلیس ہوئے شعر و ادب کے ذریعے اس عہد کے لوگوں میں اس عہد کی پیچیدگی کی نوعیت اور اس کے نازک پہلوؤں کا شعور پیدا کریں نہ کہ اپنے مبہم شعر و ادب کے ذریعے اس عہد کی پیچیدگی کو انسانی شعور کا جزو ہی نہ بننے دیں۔ کسی پیچیدہ صورت حال کے بیان کا پیچیدہ ہونا ہرگز مزدوری نہیں۔ اگر شاعروں اور ادیبوں کا فیصلہ یہ ہے کہ پیچیدہ صورت حال کا اظہار پیچیدہ طریقوں ہی سے ہونا چاہیئے تو اس نتیجے کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے کہ قاری کا ذہن صورت حال کی پیچیدگی کو سمجھنے کی بجائے اظہار کی پیچیدگی میں گم ہو کر رہ جائے گا۔ شعر و ادب کا کمال اس کے مبہم ہونے میں نہیں بلکہ سادہ اور شفاف ہونے میں ہے۔ مڈلٹن مری کے مقابلے میں ٹی ایس ایلیٹ کی ناقدانہ برتری مسلم لیکن مڈلٹن مری کا قول بڑی توجہ کا مستحق ہے کہ :-

”سادہ ہونے کے مقابلے میں پیچیدہ ہونا اور قابل فہم ہونے کے مقابلے میں پر اسرار ہونا کہیں زیادہ آسان ہے۔ بڑا ادیب وہ ہے

جو اپنے شعور کی پیچیدگی کو ظاہر کئے بغیر نسبتاً سادہ الفاظ میں

اپنے شعور کے اظہار کا طریقہ دریافت کرنے پر اصرار کرتا ہے۔

لوئی میکسن نے کہا ہے کہ ”آج کل بہت کم شاعر ایسے ہیں جن کے مبہم انداز میں لکھنے کا سبب علامت پسند شعر کا یہ عقیدہ ہے کہ ابہام بذات خود مسرت بخش ہے۔“ دورِ حاضر کے ابہام پسند شعر اپنے ابہام کو یا تو موجودہ تمدن کی پیچیدگی کا نتیجہ قرار دیتے ہیں یا اپنے محسوسات کے بیان میں زیادہ سے زیادہ صحت پیدا کرنے کی کوشش کا۔ ہر برٹ ریڈ کہتے ہیں کہ:-

”بنیادی ابہام شاعر کے اندر نہیں بلکہ ہمارے اندر ہے۔ جب ہمنا اور منطقی انداز میں بات کرتے ہیں تو ہمیں اس کی قیمت دینا پڑتی ہے کہ ہم سلی اور غیر صحیح سمجھ جاتے ہیں۔ شاعر زیادہ سختی کے ساتھ زبان اور خیال کی قطعی صحت کا جو یا ہوتا ہے اور اس صحت کی شدید ضرورت اس بات کا مطالبہ کرتی ہیں کہ وہ رسمی اظہار کی حدود سے آگے بڑھ جائے اور نتیجتاً کبھی الفاظ اور اکثر الفاظ سے زیادہ ان کے استعمال کے نئے طریقے اور ایسے فقرے اور صنائع ایجاد کرے جو لفظوں میں نئی روح پھونک دیں۔“

اس سطور میں ہر برٹ ریڈ نے جو کچھ کہا ہے دراصل وہ فرانسس کے علامت پسندوں ہی کے مفروضات ہیں جن کا غلامارڈ منڈولسن نے اپنی کتاب Axel's Castle میں یوں پیش کیا ہے:-

”ہمارا ہر احساس یا تاثر، شعور کا ہر لمحہ ایک دوسرے سے مختلف

لے میر کی بھی فرمائے ہیں۔“ ابہام ہمارے سمجھنے میں ہوتا ہے۔ یعنی ہماری ذات میں۔ لیکن ہم

بے خبری میں اسے شاعر کے سر منڈھ دیتے ہیں۔“

ہے اور نتیجتاً اپنے تاثرات کو عام ادب کی رسمی و آفاقی زبان میں
 ٹھیک اس طرح بیان کرنا ناممکن ہے جس طرح وہ ہمارے
 تجربے میں آتے ہیں۔ ہر شاعر کے اپنی منفرد شخصیت ہوتی ہے۔
 ہر لمحے کا اپنا لہجہ اور اس کے عناصر کا مخصوص امتزاج ہوتا ہے
 اور یہ شاعر کا فرض ہے کہ وہ اس زبان کو دریافت یا ایجاد کرے
 جو اس کی شخصیت اور اس کے احساسات کے اظہار کی اہل ہو۔
 اس قسم کی زبان علامتوں کو ضرور استعمال کرے گی۔ جو غیر اتنی
 مخصوص، اتنی سیال اور اتنی دھندلی ہے وہ براہ راست بیان
 کے ذریعے بیان نہیں کی جاسکتی۔ اس کا بیان صرف ان الفاظ
 اور استعارات کے ایک سلسلے ہی کے ذریعے ممکن ہے جو قاری
 کو اس چیز کی طرف اشارہ کرے گا۔۔۔

ہر شخصیت ہر احساس اور ہر لمحے کی انفرادیت کا نظریہ اپنی جگہ درست
 سہی مگر یہ کتنی عجیب بات ہے کہ شاعری کے جس دبستان نے اس انفرادیت
 کو زیادہ سے زیادہ صحیح الفاظ، صحیح استعارات اور صحیح علامت کی مدد سے
 گرفت میں لانے کی کوشش کی اس کی شاعری قاری کی بھاری اکثریت کے لئے
 معمر بن کر رہ گئی۔ ولیم ایپس نے اپنے ایک مضمون میں کہا ہے کہ ”مبہم
 شاعری کا رواج ٹھیک اسی زمانے میں آیا جب لفظی معنوں کا رواج شروع
 ہوا۔۔۔“ آئڈس ہیکس نے بھی اپنے ایک مضمون لکھا ہے کہ ”شاعری سے جو
 مسرتیں ہمیں حاصل ہوتی ہیں ان میں سے ایک مسرت بجنسہ وہ ہے جو لفظی
 معمر مل کرنے والے کو ہوتی ہے۔ بعض لوگوں کی اس مسرت میں عجیب و غریب
 شدت پائی جاتی ہے۔ میں ایسے لوگوں کو جانتا ہوں جو اس حد تک

نزد جہیں واقع ہوئے ہیں کہ غلطی معنوں سے کبھی لطف اندوز نہیں ہو سکتے مگر وہ ملازم کے سونٹس اور ہو پکنز کی نظموں سے جو نسبتاً زیادہ انوکھی ہیں اپنے ایک زبردست شوق کو آسودہ کرتے ہیں۔

شاعری اور مصی میں فرق نہ کرنا یا شاعری سے ٹھیک اسی قسم کی دل چسپی لینا جیسی دل چسپی محل کرنے سے لی جا سکتی ہے ایک بات ہے اور اپنی شخصیت اپنے احساس اور اپنی زندگی کے ہر لمحے کی انفرادیت کو زیادہ سے زیادہ صحت کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کا دعویٰ کرتے ہوئے شاعری کو اکثریت کے لئے معجزہ بنانا دوسری بات زبان و بیان کے رسمی وسائل کی نارسائیاں مسلم لیکن کیا ان وسائل کی مدد سے وجود میں آنے والی قابل فہم شاعری اس شاعری سے بہتر نہیں ہے جو اظہار میں زیادہ مکمل اور صحیح ہونے کے باوجود حدودِ تربیت یافتہ قاری کے لئے بھی مبہم رہ جاتی ہے؟

ابہام پسند شعرا اور ان کے ہم نوا نقاد اس سوال کا جواب غالباً نفی ہی میں دیں گے کیونکہ لوگ غلو ہیر کے اس قول کے قائل نظر آتے ہیں کہ ایک اچھا شعر جس کے کوئی معنی نہ ہوں اس شعر سے بہتر ہے جس کے کچھ معنی تو ضرور ہیں لیکن جو نسبتاً کم اچھا ہے۔ یہ بات ابھی تک شعر و ادب کے قارئین کی اکثریت نہیں سمجھ سکی ہے کہ جس شعر کے کوئی معنی نہ ہوں اس کا بہتر ہونا کیا معنی رکھتا ہے جبکہ اس کا اچھا ہونا بھی مشکوک ہے۔ لیکن ابہام پسند شعرا اور ان کے ہم نوا نقادوں نے اس نکتے کو ضرور سمجھ لیا ہے کہ شعر یا نظم کا اچھا ہونا لازمی طور پر اس کے بامعنی ہونے کے تابع نہیں۔ شعری نظم میں معنی کی تلاش شاعری کو غلط طریقے سے پڑھنے کا مترادف بن گئی ہے۔ چنانچہ ڈبلو ایچ اوڈن نے اپنی طالب علمی ہی کے زمانے میں اپنے استاد

نیوں کو گہل کو ہٹایا تھا کہ ”کسی نظم کو سمجھنا“ منطقی طریق کار نہیں ہے۔
نظم کو پڑھنے کا صحیح طریقہ یہ ہے کہ اسے ایک وحدت اور مربوط تصویر بنا
کے ایک ایسے سانچے کے طور پر قبول کرنا چاہیے جو ایسے تحت الشعوری خیالات
کے آزاد تلامذہ سے پیدا ہوا ہے جو شاعر کے ذاتی خیالات ہیں؟
اور ہر برٹ ریڈ کا مشورہ یہ ہے کہ۔۔

”نظم کو براہ راست بغیر کسی سوال کے قبول کرنا چاہیے۔ اس
سے براہ راست یا تو محبت کرنی چاہیے یا نفرت۔ اس کا ایک
ضروری اور ابدی وجود ہوتا ہے۔ بحث کرنا بے سود ہے۔ اگر
نظم میں کوئی قابل دریافت مفہوم نہیں ہوتا جب بھی بے پایا
قوت ضرور ہوتی ہے۔ ممکن ہے الفاظ کوئی مفہوم پیدا نہ کر سکیں لیکن
وہ جذبہ ضرور پیدا کرتے ہیں۔۔۔۔۔“

ایڈیٹ بھی شاعری میں معنی کی اہمیت کو کم کرنے یا معنی کی تلاش کو
غیر ضروری قرار دینے کی کوشش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ قاری کا اس
بات سے واقف ہونا ضروری ہے کہ نظم میں جو امیجز استعمال کئے گئے ہیں
ان کے کچھ معنی ہیں لیکن قاری کا یہ جاننا ضروری نہیں کہ وہ معنی کیا ہیں۔

ایک طرف تو علامت پسند شعرا شاعری میں معنی کی تلاش کو غلط یا
غیر ضروری کوشش قرار دیتے ہیں دوسری طرف وہ اور ان کے ہم نوا نقاد یہ دعویٰ
بھی کرتے ہیں کہ معنی کے اعتبار سے علامت پسند شاعری روایتی شاعری سے زیادہ
مقبول ہوتی ہے کیونکہ علامت پسند شاعری میں معنی کی متعدد سطحیں ہوتی ہیں۔
جدید تنقید میں معنی کی سطحوں کا فقرہ بہت مقبول رہا ہے۔ لیکن اس فقرے
پر دو برٹ ایس رائٹ جس نے ”جیس جوائس کی طرف ایک نیا زاویہ نگاہ“ کے

عنوان سے کتاب لکھی ہے اعتراض کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ”معنی کی سطحوں“ (levels of meaning) کا چلتا ہوا فقرہ جو علامت پسند ادب پر استعمال ہوتا ہے اس پر میں ضرور اعتراض کروں گا۔ یہ فقرہ گمراہ کن ہے جیسا کہ کسی نے کہا ہے ایک فنی کارنامہ سرتاسر سطح (surface) کی حیثیت رکھتا ہے۔ ”معنی کی Levels“ نہیں ہوتیں۔ البتہ قاری میں شعور کی levels ہوا کرتی ہیں۔ اس بنا پر رائق کہتا ہے کہ علامت پسند ادب کو بار بار پڑھنے کی ضرورت ہے۔ ہر مطالعے کے ساتھ نیا شعور نئے معنی پیدا کرتا ہے۔ میں نے حلقہ ”ارباب ذوق“ کے جلسوں میں بعض علامت پسند شاعروں کی نظموں پر بحث کے دوران میں بار بار دیکھا کہ بحث میں شریک ہونے والوں نے ایک نظم کے متعدد معنی بتائے اور آخر میں شاعر نے ان تمام معنوں سے اتفاق کرتے ہوئے وہ معنی بھی بتا دیئے جو نظم کہتے وقت اس کے پیش نظر تھے یا یہ کہا کہ ابھی ابھی اس نظم کے ایک اور معنی میرے ذہن میں آئے ہیں اور وہ یہ ہیں۔ عرض کر علامت پسند شاعری میں ابہام کا ایک سبب یا تو معنی کا فقدان ہوتا ہے یا معنی کی کثرت۔ علامت پسند شاعری کی ان بھول بھلیوں سے عہدہ برآ ہونے کی ایک صورت کسی جدید نقاد نے جس کا نام اس وقت یاد نہیں آ رہا ہے یہ بتائی ہے کہ اس شاعری کو پڑھتے وقت آدمی کو چاہیئے کہ وہ ادراک کی بجائے وجدان سے کام لے۔ وجدان کی لکھی ہوئی چیز وجدان ہی کے پلے پڑ سکتی ہے۔

جدید شعرا اور جدید نقاد ابہام کے جواز میں جو کچھ کہتے رہے ہیں اسے پڑھ کر ذہن جدید فن کار کے اس تصور کی طرف مشتعل ہو جاتا ہے جو مڈلٹن مری نے پیش کیا ہے۔ یہ سوال اٹھاتے ہوئے کہ فن کار کا جدید تصور کیا ہے وہ کہتے ہیں۔

تفن کا جدید تصور یہ ہے کہ وہ ایک قسم کا مافوق الفطرت انسان ہے۔ وہ ایک ایسی زبان بولتا ہے جو فطری اور ناگزیر طور پر عام دنیا کے لئے ناقابل فہم ہے محض اس لئے کہ جو خیالات وہ سوچتا ہے اور جو جذبات وہ محسوس کرتا ہے وہ غیر معمولی ہیں۔ اس پر قابل فہم ہونے کی جو اخلاقی ذمہ داری ہے اس سے وہ نفرت کے ساتھ انکار کرتا ہے اس انہٹ یقین کے ساتھ کہ دنیا میں کوئی شخص ایسا نہیں جو اسے سمجھ سکے۔ وہ اس کا قائل ہو گیا ہے کہ قابل فہم ہونا بھلے خود کمزوری اور نا کامیابی کی نشانی ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ جو چیز انوکھی ہوگی وہ لازمی طور پر ناقابل فہم بھی ہوگی۔ اس کے نزدیک ایج (originality) اور ابہام دونوں مترادف الفاظ ہیں اور چونکہ اس کی ولی آمد وحدت پسند (original) ہونا ہے وہ دمناحت سے اس طرح دوسد ہوتا ہے جس طرح وہ طاعون سے بچنے کی کوشش کر سکتا ہے۔ وہ ابہام برائے ابہام میں بڑی گہری مسرت محسوس کرتا ہے کیونکہ وہ ابہام عوام پر اس کی برتری کا صاف اور صریح ثبوت ہے اسے اپنے پیشے یا اپنے فن کے ان اراکین سے گہری نفرت ہوتی ہے جو عام طور پر قابل فہم ہونے کی کچھ کوشش کرتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ وہ غیر تعلیم یافتہ عوام کے مقابلے میں ان لوگوں سے زیادہ متنفر ہوتا ہے جس کا سبب یہ ہے کہ وہ آرٹ کی مصیبت ساری اور رموزیت کے معاملے میں ان لوگوں کو غدار سمجھتا ہے۔

ابہام پسند شعر و ادب کے طرف وار جدید فن کار کی اس تصویر کو اگر کبیر غلط نہیں تو مبالغہ آمیز مزید قرار دیں گے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس تصویر میں مبالغے کا شائبہ تک نہیں ہے۔ تخیل، ذہن اور زبان کے اعتبار سے فن کار کی برتری کو انسانی تاریخ کے ہر دور میں تسلیم کیا گیا ہے۔ لیکن عہدِ حاضر میں وہ عام انسانوں سے صرف برتر نہیں رہا بلکہ ایک قسم کی مافوق الفطرت مخلوق بن گیا ہے۔ بلندی اور برتری کے اس مفروضے سے پیدا ہونے والی رعوت نے اس کے اندر عام انسان سے نفرت کی شکل اختیار کر لی ہے۔ وہ فن کار اور عام قاری کے باہمی رشتے کا متحمل ہو ہی نہیں سکتا۔ اس کے نزدیک عام قاری کو کوئی حق نہیں ہے کہ وہ فن کار سے قابل فہم ہونے کا مطالبہ کرے۔ شاعری، ادب اور زبان کے باب میں جدید فن کار مطلقاً اعلیٰ فرمانروا کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان معاملات میں اس کا ہر خیال، ہر تصور، ہر تجربہ، ہر مفروضہ یہاں تک کہ ہر واہمہ ایک اٹل قانون کے برابر ہے۔ قاری کا فرض یہ ہے کہ وہ اس قانون کو بے چون و چرا تسلیم کرے۔ اگر فن کار یہ کہے کہ اصل شاعری مجھے میں ہے تو قاری کو یقین کر لینا چاہیے کہ اصل شاعری مجھے ہی ہیں ہو سکتی ہے۔ اگر فن کار یہ کہے کہ شاعری ایک قسم کی ریاضیات ہے تو قاری کو اس میں بھی کوئی شبہ نہ ہونا چاہیے۔ اگر فن کار یہ کہے کہ شاعری میں نظم کے معنی کو سمجھنے کی بجائے اس کی فضا کو سمجھنا کافی ہے تو قاری کو صرف فضا کے سمجھنے پر قناعت کرنی چاہیے۔ اگر فن کار یہ کہے کہ شاعری میں معنی کی بجائے صرف موسیقی پر اکتفا کرنا چاہیے تو قاری کا فرض یہ ہے کہ وہ شاعری کو موسیقی کی ایک قسم تصور کرے اور الفاظ کو معنی سے خالی آواز سمجھ کر پڑھے۔ اگر فن کار یہ کہے کہ شاعری میں معنی کی تلاش یکسر غلط

تلاش ہے تو قادی کو مان لینا چاہیے کہ اب تک دنیا شاعری کو غلط طریقے سے پڑھتی رہی ہے اور شاعری کو پڑھنے کا صحیح طریقہ یہی ہے کہ پڑھنے والا نظم میں معنی کے سوا ہر چیز تلاش کرے۔ اگر فن کار یہ کہے کہ تمہیجات کے معاملے میں اسے غیر معروف سے غیر معروف تبلیغ استعمال کرنے کا حق ہے تو قادی کو چاہیے کہ وہ فن کار کے اس حق کو بھی تسلیم کر لے اور تسلیم کرنے کے بعد غیر معروف تمہیجات کی دیوار سے اپنا سر ٹکرا نہ دے۔ اگر فن کار یہ کہے کہ زبان و قوا عد کے صدیوں پرانے مفید اصولوں کو توڑنے اور ایک لفظ کو دو حصوں میں تقسیم کر کے دو مصرعوں میں لکھنے سے شاعری صحتِ نظہار کے بلند درجے تک پہنچ سکتی ہے تو قادی کو چاہیے کہ وہ صحتِ نظہار کے اعتبار سے جدید شاعری کو قدیم شاعری سے برتر تصور کرے۔ اگر فن کار یہ کہے کہ نظم کے عنوان کا نظم سے متعلق ہونا ضروری نہیں تو قادی کو یہ پوچھنے کی بھی جرأت نہیں کرنی چاہیے کہ آخر نظم پر عنوان دینا کیا ضرورہ اگر فن کار یہ کہے کہ نظم کے مختلف حصوں میں ربط و تسلسل کا ہونا ضروری نہیں تو قادی کو چاہیے کہ وہ نظم میں ربط و تسلسل کی کمی کا ماتم ذکر کرے اور ان کے اس دعوے کو تسلیم کر لے۔ اس لئے نہیں کہ یہ ایک منطقی دعویٰ ہے بلکہ اس لئے کہ جدید شاعری کے امام ایسا کہتے ہیں اور وہ کہتے ہیں تو پھر شکیک ہی کہتے ہوں گے۔ یہ اور اس قسم کے جتنے مطالبے جدید فن کار نے کئے ہیں انہیں عام قارئین نہ سہی لیکن جدید شاعری کے طرفدار ناقدین نے ضرور تسلیم کر لیا ہے جدید فن کار کے اس تصور کو جو مڈلٹن مری نے پیش کیا ہے۔ اسے عام کرنے میں جدید شاعروں سے زیادہ جدید نقادوں ہی کا ہاتھ رہا ہے۔ جدید تنقید جدید شاعری کے مصاحب یا اس کی باندی کے فرائض انجام دیتی رہی ہے۔ جدید تنقید اور

جدید شاعری میں مکمل ہم آہنگی اور ہم نوائی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ جدید شاعری کے بیشتر اہم ترین نقاد وہی لوگ ہیں جو جدید شاعری کے ممتاز ترین نمائندے بھی رہے ہیں۔ ایسی صورت میں وہ لوگ اپنے ہر واقعے کو حق بجانب ثابت کرنے کے سوا کچھ بھی کیا سکتے تھے۔ بہر حال ان کی اس کامیابی سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انہوں نے شعر و ادب سے متعلق اپنے تصورات و مفروضات کو اپنے زمانے کا نہ صرف رواج (fashion) بنادیا بلکہ انہیں ادبی روایات کا جز و بنانے میں بھی ناکام نہیں رہے۔ جب کسی تصور کو جینیٹکس قسم کے لوگوں کا سہارا مل جاتا ہے تو اسے تحریک بننے میں دیر نہیں لگتی اور اس بات سے تو مجھے بھی انکار نہیں ہے کہ جدید شاعری اپنی تمام خامیوں اور خطروں کے باوجود جینیٹکس قسم کے شاعروں کی پیدا کردہ اور پروردہ ہے۔

لیکن اگر جدید شاعری کے بنیادی تصورات اور مفروضات پر معروضی انداز میں غور کیا جائے تو یہ بات واضح ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی کہ جدید شاعری میں جواہام و انتشار پایا جاتا ہے وہ جدید شاعری کے بنیادی تصورات و مفروضات کا لازمی نتیجہ ہے۔

ایڈمنڈ ولسن نے علامت پسند شاعری کے اولین نقیبوں میں گیراردی نرول کو بھی شمار کیا ہے۔ اس پر کبھی کبھی دیوانگی کا دورہ پڑتا رہتا تھا اور ایک حد تک وہ اسی دیوانگی کے اثر سے اپنی شاعری میں اپنے احساسات اور وہمیات کو خارجی حقیقت کے ساتھ گڈمڈ کر دیا کرتا تھا۔ نتیجتاً اس کی شاعری میں وہ عدم وضاحت (indefiniteness) فطری طور پر موجود تھی جسے بعد میں اڈاگر اس نے شاعری کا ایک لازمی عنصر قرار دیا اور جسے پیدا کرنے کے لئے نہ صرف خارجی دنیا اور تکنیکی دنیا کے درمیان بلکہ مختلف حواس کے محسوسات میں

بھی غلط مطلب ضروری سمجھنا۔ اردو شاعری میں میراجی کا مشہور مصرع ”سینے جلاؤم کی خوشبو۔۔۔“ مختلف حواس کے محسوسات میں پراگندگی کی بہترین مثال ہے۔ اب آپ ذرا سوچئے کہ مختلف حواس کے محسوسات میں ارادی پراگندگی سے پیدا ہونے والا ابہام شاعری میں کہاں تک حق بجانب قرار دیا جاسکتا ہے۔ پھر یہ کہ شاعری میں دیکھنے کی چیزوں کو سامعہ کے حوالے سے بیان کرنا یا سننے کی چیزوں کو ذائقے کی مدد سے بیان کرنا نہ ادراک و احساس کا کمال قرار دیا جاسکتا ہے نہ مثبتات ہوش و حواس حواس کی اس پراگندگی سے لطف اٹھایا جاسکتا ہے واقعہ یہ ہے کہ چونے شاعری میں عدم وضاحت پر ضرورت سے زیادہ زور دے کر شاعری میں ابہام و انتشار کا دروازہ کھول دیا۔

چونے شاعری میں عدم وضاحت کے ساتھ ساتھ موسیقی پر بھی بہت زور دیا تھا۔ مگر اس معاملے میں وہ جائزہ حدود سے باہر نہیں گیا تھا۔ اس نے کہا تھا کہ ”موسیقی جب کسی ہر لطف خیال سے ملتی ہے تو شاعری پیدا ہوتی ہے۔ موسیقی بغیر خیال کے محض موسیقی ہے۔ خیال بغیر موسیقی کے نثر ہے۔۔۔۔۔ اپنی وضاحت ہی کے اعتبار سے۔۔۔۔“

شاعری میں موسیقی کے عنصر پر حد سے زیادہ زور ملانے نے دیا جو پال والری کے نزدیک اپنے زمانے کا سب سے بڑا فرانسیسی شاعر تھا اور جن نے بقول بورا علامتوں کی تشریح و تائید میں ایک قسم کی مابعد الطبیعیات کھڑی کر دی۔ اس نے موسیقی کو شاعری کا مقصد بنا کر رکھ دیا۔ اسے یقین تھا کہ شاعری میں ایک ایسا اثر پیدا کیا جاسکتا ہے جو اس حد تک جمالیاتی ہو کہ قاری اس اثر میں گم ہو کر شاعری کو سمجھنے کی ضرورت محسوس نہ کرے اور سمجھنے کا عمل معرض التوا میں پڑ جائے۔ بورا جیسے علامت پسند شاعری کے ہمدرد

میں مس گرٹ روڈ ایسٹن کی شاعری سے اس قسم کی شاعری کی ایک دل چسپ مثال نقل کی ہے۔

Anyow mean\ furls furls with
a chance chance with a change
change with as strang strang
with as will will with as sign
sign with as west west with as
mast mast with as in in with as
by by with as change change with as
reason reason to be lest lest
they did when when they did not
far they did there and their.

اس نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈیوڈ ڈیٹرنے کہا ہے کہ "ان الفاظ کے کوئی معنی نہیں ہیں اور یہ مقصود بھی نہیں تھا کہ ان کے کچھ معنی ہوں۔ اس نظم میں محض آواز ہے جو ایک سانچے میں ترتیب دے دی گئی ہے۔ یہ ایک فن ہے جس کی کچھ قدر و قیمت ہو سکتی ہے لیکن یہ شاعری کے موجودہ مفہوم میں شاعری پر گز نہیں ہے۔"

علامت پسند دبستان کا ایک بنیادی مفروضہ یہ رہا ہے کہ غار جمہ دنیا کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ کہا جاتا ہے کہ مفروضہ Parnassian تحریک کی انتہائی مادیت پرستی کا رد عمل تھا۔ اگر انتہائی مادیت پرستی Parnassian تحریک کی غلطی تھی تو محدود درجہ داخلیت پرستی علامت پسند دبستان کی کمزوری تھی۔ اڈمنڈوسن نے کہا ہے کہ بعض اوقات اس دبستان نے شاعری کو اس قدر نجی معاملہ بنا کر رکھ دیا کہ شاعری قاری کے لئے غیر شرکت پذیر بن کر رہ گئی۔ ہونا نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ سہلزم کی ابتدائی مقبولیت کا سبب وہ اہمیت

بھی جو اس تحریک نے شاعر کی ذات کو دی۔ پورا نے سیاسی اعتبار سے اس تحریک کو آگے بڑھتے ہوئے جمہوری خیالات کے خلاف امیرانہ رد عمل تک کہہ دیا ہے۔ اس تحریک میں عام زندگی سے جو بے تعلقی اور علحدگی پائی جاتی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ذاتی جذبات و احساسات میں جو استغراق نظر آتا ہے اس پر سی ایم بورا اور اڈمنڈوسن دونوں متفق ہیں۔ لیکن آج سے کئی سال پہلے حسن عسکری نے اپنے طویل مضمون ”فن رائے فن“ میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی تھی کہ وہ علامت پسند شعرا جنہیں جمال پرست، انشطاط پرست، مرگ پرست اور نہ جانے کیا کچھ کہا جاتا ہے نہ زندگی سے فراری تھے نہ زندگی کے بنیادی مسائل سے بے نیاز۔ بقول حسن عسکری ”ان کی تخلیقات میں اخلاقی مسائل، کائنات گیر سوالات اور ایک جاں گداز ابدی لگن ملتی ہے۔“ یہاں میں اس مسئلے کو چیر کر دیکھنا چاہتا کہ مغربی ادب کی ایک نہایت اہم تحریک کے بارے میں حسن عسکری اور دو مغربی نقادوں کی رائے میں اتنا زبردست تضاد کیوں ہے۔ فرانس کے علامت پسندوں کی شاعری زندگی کے بنیادی مسائل سے کتنی ہی قریب کیوں نہ ہو لیکن اس پر گہرے ابہام کا غلاف ضرور چڑھا ہوا ہے۔ جیسی تو خود حسن عسکری کو بھی اعتراف ہے کہ ”راں بو کو سمجھنے میں مجھے آٹھ سال لگے۔ طارے کی صرف تین نظمیں میری بن سکی ہیں۔ اور والری کی محض دو سطور۔“ یہ اعتراف خاکساری سے خالی نہ سہی مگر محض خاکساری ہی کیا ہوگی۔

بورا نے فرانس کی علامت پسند تحریک کو بنیادی طور پر متصوفانہ قرار دیا ہے۔ متصوفانہ ذہن حقیقت ابدی کا جو یا ہوتا ہے۔ شاعری میں تصوف کا گور کہہ دھندایوں ہی کچھ کم پریشان کن نہیں ہے۔ اب اگر کوئی

حقیقت کی تلاش کے لئے سارے حواس کے مکمل اختلال کی شرط بھی رکھا دے جیسا کہ علامت پسند تحریک کے ایک نہایت ممتاز رکن رابرٹ ہارن (جو جس نے افیون کھا کر اپنے حواس کو مختل کر کے اپنی شاہکار نظم Les Illuminations لکھی) نے لگادی تو ظاہر ہے شاعری میں ابہام کا کیا عالم ہوگا۔ حواس کے اختلال و ابتری کے بعد نظم تو نظم اگر تشریحی لکھی جائے تو وہ بھی ابہام و انتشار سے خالی نہ ہوگی۔ جیسا کہ علامت پسند تحریک کے نام سے ظاہر ہے اس شاعری میں اظہار کا بنیادی طریقہ علامتوں کا استعمال ہے۔ ادب میں علامتوں کا استعمال نہ کوئی نئی چیز تھی نہ ادب میں ابہام کا کوئی لازمی سبب۔ لیکن علامت پسند تحریک نے علامتوں کو اس طریقے سے استعمال کیا کہ ان کے روایتی معنی بھی بدل گئے اور وہ شعرو ادب میں ابہام کا لازمی سبب بھی بن گئیں۔ علامت پسند تحریک سے پہلے علامتیں روایتی، مقررہ اور مانوس ہوا کرتی تھیں۔ لوگ جانتے تھے کہ کون سی علامت کس چیز کی نمائندگی کر رہی ہے۔ لیکن علامت پسند شاعروں کی علامتیں ذاتی اور من مانی ہوتی ہیں۔ وہ کسی بھی چیز کو کسی بھی چیز کی علامت بنا سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جس شاعری کا بنیادی طریقہ اظہار علامت کا استعمال ہوگا اور علامت کا تصور یہ ہو کہ ہر چیز ہر چیز کی علامت بن سکتی ہے تو شاعری میں غیر ضروری ابہام ضرور راہ پا جائے گا۔ ایسی شاعری خصوصاً کے اظہار کی شاعری نہ ہوگی بلکہ مصوٰث کے اخفا کی شاعری ہوگی۔

مجھے اس حقیقت سے انکار نہیں کہ ہر موضوع پر شاعری یا ادب کا بلور کی مانند صاف و شفاف ہونا ممکن نہیں۔ لیکن جس قسم کا دبیر ابہام جدید شاعری میں پایا جاتا ہے وہ اپنا کوئی معقول جواز نہیں رکھتا۔ ازراہ پاؤنڈ کہتے ہیں کہ ”ابہام ارادی نہیں ہوتا۔ وہ تو خیال کو کم سے کم لفظوں میں سمونے (Condensation)

کامیاب ہوتا ہے۔ پھر یہ کہ گہری باتوں کو سطحی باتوں کی طرح جلد سے جلد قابل فہم بنانا ممکن بھی نہیں یہ مگر یہ سب محض کہنے کی باتیں ہیں۔ علامت پسند شاعری سے جدید شاعری تک ابہام کا ارادی ہونا واضح رہا ہے اور اگر ابہام زیادہ سے زیادہ اجازت بیان کا نتیجہ ہے تو ایسا اجازت بیان کس کام کا جو بڑے شاعروں اور نقادوں کو بھی مفہوم تک نہ پہنچنے دے۔ یہ صحیح ہے کہ گہری باتوں کو سطحی باتوں کی طرح جلد سے جلد قابل فہم نہیں بنایا جاسکتا لیکن اول تو ہر ابہام خیال کی گہرائی کا نتیجہ نہیں ہوتا دوسرے یہ کہ خیال کی گہرائی کے باوجود شاعری کا نہ صرف قابل فہم ہونا ممکن رہا ہے بلکہ عام فہم ہونا بھی۔ جب علامت پسند شاعری کے ماسکوں نے شاعری کا غیر واضح اور موسیقی کا مد مقابل ہونا لازمی تصور کر لیا تو شاعری صرف ناگزیر طریقے پر ابہام و انتشار کا شکار ہو کر رہ گئی بلکہ ایک دن یہ حادثہ بھی ہوا کہ ملازمے اپنی ایک دوست کے یہاں پہنچے اور بولے کہ ”میں نے ابھی ایک نہایت عمدہ نظم لکھی ہے لیکن میں بالکل نہیں جانتا کہ اس کے معنی کیا ہیں۔ تمہارے پاس اس لئے آیا ہوں کہ اس کے معنی سمجھا دو۔“

انیسویں صدی کے وسط سے لے کر اس وقت تک یورپ کی کوئی ادبی تحریک ایسی نہیں جس نے شعر و ادب میں ابہام و انتشار کو فروغ نہ دیا ہو۔ استا ہی نہیں بلکہ جدید شعر و ادب پر جدید مصوری کی تحریکات کے اثرات نے بھی ابہام و انتشار کے میلانات کو تقویت پہنچائی ہے۔

علامت پسند شاعری کی طرح خالص شاعری اور سرمدیہ کی تحریکیں بھی فرانس ہی کی سرزمین سے پیدا ہوئیں۔ ہربرٹ ریڈ کہتے ہیں کہ خالص شاعری ورلڈن اور ملازمے سے شروع ہوئی اور پال واری پر ختم ہو گئی۔ سی ایم پورا کا خیال ہے کہ ہودلیر ورلڈن اور ملازمے علامت پسند تحریک کے خصوصی شاعر

ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون ”پوسے فاری ٹک“ میں سمبلزم کا لفظ استعمال کرنے سے سخت احتراز کیا ہے لیکن وہ بود لیر، ملارے اور والری کے بارے میں کہتے ہیں کہ ”یہ تین فرانسیسی شاعر شاعری میں ایک مخصوص مواد کی ابتدا، وسط اور انتہا کی نمائندگی کرتے ہیں“، ظاہر ہے کہ وہ مخصوص روایت سمبلزم کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے۔ اب اگر ہر برٹ ریڈ کی یہ رائے صحیح ہے کہ خالص شاعری درلین اور ملارے سے شروع ہو کر پال والری پر ختم ہوئی تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خالص شاعری کے بہترین نمائندے وہی ہیں جو علامت پسند شاعری کے ممتاز ترین نمائندے ہیں۔ اس لحاظ سے دونوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔ لیکن نظریاتی اعتبار سے خالص شاعری ایک مد تک علامت پسند شاعری سے مختلف ضرور ہے۔ خالص شاعری والے شاعری اور عبادت کے مماثل ہونے کے قائل ہیں۔ ان دونوں کی مماثلت کا نظریہ ابے بریاں نے پیش کیا تھا۔ ابے بریاں تھے ہم عصر اور حرلیٹ نقاد ایم پال سووے نے اس کے اس نظریے کو چھ تصورات پر مبنی بتایا ہے۔ ان چھ تصورات میں سے ایک یہ ہے کہ کسی نظم کو شاعرانہ طریقے سے پڑھنے کے لیے کافی نہیں بلکہ ہمیشہ فرد بھی نہیں کہ اس کا مفہوم گرفت میں آجائے۔ نظم میں ایک مبہم سحر ہوتا ہے جو اس کے مفہوم سے الگ ہوتا ہے۔ شاعری کے بارے میں بریاں کا دوسرا تصور یہ ہے کہ شاعری ایک جادو ہے جو روح کی اس حالت کا لاشعوری اظہار ہے جس میں شاعر اپنے خیالات و جذبات کو ظاہر کرنے سے پہلے رہتا ہے۔ اس طرح ہم شاعری کے ذریعے اس منتشر تجربے سے دوبارہ گزرتے ہیں جس تک واضح شعور کی رسائی ناممکن ہے۔ تیسرا تصور یہ ہے کہ شاعری ایک متصوفانہ آفسوں گری ہے جو عبادت سے تعلق رکھتی ہے۔ ان تصورات پر

ہر برٹ ریڈ کا تبصرہ یہ ہے کہ ان میں وہ صفائی اور وضاحت نہیں ہے جو ہمیں فرانسیسی تنقید کی خصوصیت خاصہ بتائی گئی ہے۔ شاعری کے مبہم تصورات مبہم شاعری ہی کو ختم دے سکتے تھے۔ چنانچہ فرانسیسی شاعری کی سب سے مبہم نظم L'Feune Parque خالص شاعری ہی کے نمائندہ پال والری کی تخلیق ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے کے لائق ہے کہ خود والی اپنا شمار خالص شاعری کے نمائندوں میں نہیں کرتے تھے۔ لیکن خالص شاعری کے ممتاز ترین نقاد اے بریماں کو امرارتھا کہ خالص شاعری کی کوئی بہترین مثال ہے تو وہ پال والری ہیں۔ خالص شاعری سے والری کی بے تعلقی بریماں کے لئے بدحواس کن چیز تھی۔ چنانچہ خالص شاعری کی طرف والری کے مخالفانہ رویے کی بنا پر بریماں والری کے متعلق یہ کہے بغیر نہ رہ سکے کہ پال والری اپنے خیالات کے باوجود شاعر ہیں۔ والری اور بریماں کا بنیادی اختلاف یہ تھا کہ والری نظم کو شطرنج کا کھیل یا ریاضیاتی مسئلہ تصور کرتے تھے جبکہ بریماں اسے جادو یا عبادت سمجھتے تھے۔ شاعری کو آپ جادو اور عبادت قرار دیں یا شطرنج کا کھیل اور ریاضیاتی مسئلہ شاعری کے یہ تصورات اس میں غیر ضروری ابہام پیدا کئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ شاعری کا جادو ایک چیز ہے اور شاعری کو سرتاسر جادو سمجھنا دوسری چیز۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ فلاں کی شاعری میں جادو ہے تو دراصل ہم کسی کی شاعری میں تاثیر کا ذکر استعارہ زبان میں کر رہے ہوتے ہیں اور شاعری کی تاثیر کو جادو کی اس فوری تاثیر سے تشبیہ دے رہے ہوتے ہیں جو سرتاسر ایک مفروضہ ہے جب یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ خود جادو انسانی ذہن کے مفروضات میں سے ہے تو اس کی تاثیر مفروضے کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے۔ لفظ جادو کہنے سے کچھ ایسے الفاظ

۔ ان میں سے جن کے معنی ہمیں معلوم نہیں لیکن جن کا کوئی مخصوص اثر
 روایتی طور پر مسلم ہے۔ اگر جادو کے اس مفہوم کو پیش نظر رکھا جائے تو
 شاعری کو جادو کہنا ہی غلط ہے کیونکہ شاعری میں جو الفاظ ہوتے ہیں وہ
 ناقابل فہم ہونے کے باوجود اثر پیدا نہیں کرتے بلکہ قابل فہم ہونے کے باعث اثر
 پیدا کرتے ہیں۔ جو شاعری ناقابل فہم ہونے کے باوجود قاری پر کوئی اثر چھوڑتی
 ہے اس کا اثر سطحی اور جزوی ہوتا ہے اور وہ الفاظ کی بندش، شعر کے آہنگ
 اور اس کی موسیقی سے پیدا ہوتا ہے۔ جب تک قاری شعر یا نظم کے معنی کو نہیں
 سمجھتا اس وقت تک نہ وہ شعر یا نظم کی روح میں اترا ہے نہ وہ شعر یا نظم اس کی روح
 میں اترتی ہے۔ شاعری کو عین جادو سمجھنا اس لحاظ سے بھی غلط ہے کہ جادو اپنے
 موجب مفہوم میں تجربے کا متحمل نہیں ہو سکتا لیکن شاعری اور اس کی تاثیر
 کا تجربہ ممکن ہے۔ ہر برٹ ریڈ نے اپنے مضمون ”خالص شاعری“ میں شاعر
 کے بنیادی عناصر کی تعداد تین بتائی ہے (۱) آواز (۲) مفہوم اور (۳) اشارہ۔
 انہوں نے ان عناصر کی توضیح میں ثابت کر دکھایا ہے کہ شاعری میں جو کچھ
 جادو ہے وہ انہی عناصر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ ایڈنٹھ سٹول کہتی
 ہیں کہ ”شاعری عقل اور ذہن کا نتیجہ نہیں ہے۔ یہ جادو کا پھول ہے نہ کہ
 منطق کا“ اس قسم کے نقطہ نظر پر اصرار کرنے والے بھول جاتے ہیں کہ شاعری
 بشری طرح منطق پر مبنی نہ ہونے کے باوجود منطق سے بالکل بے نیاز نہیں
 ہوتی۔ منطق سے بے نیاز ہونے کے معنی معنی اور معنویت سے بے نیاز ہو جانا
 کے ہیں۔ شاعری فلسفے کی طرح کوئی عقلی اور منطقی چیز نہیں ہے۔ ساتھ ہی وہ
 کوئی غیر عقلی اور غیر منطقی چیز بھی نہیں ہے۔ بشر میں منطق عمارت کے پائے
 کی طرح مٹی ہوتی ہے۔ شاعری میں درخت کی جڑوں کی طرح غیر مٹی، شاعری
 منطق یا معنی سے خالی ہو کر اپنی فسون گری باقی نہیں رکھ سکتی۔

اڈمنڈوسن نے دادا ازم (ایک ادبی تحریک جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے سرتاسر تجزیاتی اور نتیجتاً ہر موجودہ چیز کی مخالف تھی) کو سبیلزم ہی کا ایک عجیب و غریب ارتقا قرار دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس تحریک کے علم برداروں کی تحریروں پر براہ راست علامت پسند تحریک کی روایات کی پیداوار تھیں۔ بعد میں دادا ازم والے سماجی انقلاب پر مت بن گئے۔ ان کے اندر مخالفت کا جو وحشیانہ جذبہ تھا اسے سیاسی صحافت میں ایک نیا میدان مل گیا۔ یہ لوگ رسمی (Conventional) ادب کو ضائع کر دینے پر تلے ہوئے تھے۔ آخر میں یہ لوگ اپنا نام Dadaist ترک کر کے انتظامی طور پر لکھنے لگے۔ اس انتظامی تحریک (automatic writing) کا نام انہوں نے سرریلیزم رکھا یعنی دادا ازم لوٹ کر سرریلیزم بن گئی۔

اینٹر اشار کی نے اپنی کتاب ”گو تیر سے ایلپیٹ ٹک“ میں لکھا ہے کہ ۱۹۱۳ء سے شروع ٹک فرانس میں شاعری کا نمایاں دبستان سرریلیسٹوں کا دبستان تھا۔ اس تحریک نے اس زمانے کی بے یقینی، بے یقینی اور ضبط و نظم کے فقدان کی بہترین ترجمانی کی۔ سرریلیزم ہر چیز کے خلاف تھی۔ قومیت کے خلاف، سماج کے خلاف، ذہنی اور اخلاقی اقدار کے خلاف۔ یہاں تک کہ خود آرٹ کے خلاف۔ اسٹارک کہتی ہیں کہ سرریلیزم کوئی جمالیاتی تحریک نہیں تھی۔ سرریلیسٹ فن کار کی بجائے ماہرین نفسیات تھے جو آدمی کی اصلی صفت جاننے کے خواہش مند تھے اور اس مقصد کے پیش نظر ان کا خیال تھا کہ آدمی پر عقل کی جو پابندیاں ہیں وہ بالکل اٹھالی جائیں۔ یہ لوگ انسانی خیال کو اس کی اصلی شکل اور فطری ترتیب میں پکڑنا چاہتے تھے۔ اس خواہش کے پیچھے ان کا یہ عقیدہ کارفرما تھا کہ حقیقت کی اعلیٰ ترین قسم لاشعور میں رہتی

ہے اور قبل اس کے کہ وہ شعور کے باعث کسی مصنوعی درجے (category) میں جگہ پا کر مسخ ہو جائے ہمیں چاہیے کہ ہم اسے اپنی گرفت میں لے لیں۔ سرریلیٹوں کے یہاں لاشعور کی غیر معمولی اہمیت فرائیڈ کا اثر تھی جس کی وجہ سے وہ خوابوں اور خود کار (اضطرابی) تحریروں کے بڑے قائل تھے۔ وادایزم کے برعکس سرریلیزم سر تا سر تحریبی تحریک نہیں تھی۔ اس کا بنیادی مقصد انسانی فطرت کو زیادہ سے زیادہ سچائی کے ساتھ زیادہ سے زیادہ مکمل طور پر پیش کرنا تھا۔ اس تحریک کی نفسیاتی، اخلاقی اور سماجی اہمیت جو بھی ہو لیکن اس میں شک نہیں کہ اس تحریک نے جالیاتی اور ادبی قدروں کو زبردست نقصان پہنچایا۔ غالباً اسی لئے پال والری نے اس تحریک کے علم برداروں کو ”وحشی“ قرار دے رکھا تھا۔ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ جب اس تحریک کے علم بردار خیال کو اس کی اصلی شکل میں گرفتار کرنا چاہتے تھے تو وہ خیال کے ہاؤ کو شاعری یا ادب کی مختلف ہیئتوں میں مقید کرنے پر کیوں کر آمادہ ہو سکے۔ شاعری یا ادب بنیادی طور پر انسانی تجربے کی جالیاتی تنظیم ہے۔ لیکن جو شاعری یا ادب صرف لاشعور کے قلم سے لکھا جا رہا ہو اس میں تنظیم کیونکر ممکن ہے۔ خود کار یا اضطرابی تحریریں ابہام و انتشار کی بدترین شکلوں کے سوا اور کیا ہو سکتی ہیں۔ فکر ہے کہ سرریلیزم کی وبا کا زیادہ زور فرانس ہی میں رہا۔ خود انگریزی شاعری اس سے زیادہ متاثر نہ ہو سکی۔ اردو شاعری اس تحریک کے سائے سے بالکل محفوظ رہی ہے۔ مغرب کی سرگرم تقلید کے باوجود ابھی تک اردو شعر و ادب میں مغربی ادب کی کئی بدعتیں نہیں آ سکی ہیں۔ مثلاً ابھی تک ہمارے یہاں فرانسیسی شاعر اپولینیر جیبا کوئی شاعر نہیں ہے جس نے

شاعری کو فن خطاطی کا منظر قرار دیا ہے۔ اسی طرح ہمارے یہاں امریکی شاعری ای ای کننگس جیسا شاعر بھی کوئی نہیں ہے جو ایک لفظ کو دو حصوں میں تقسیم کر کے دو مصرعوں میں رکھ دیتا ہے۔ اس جہت کو بعض نقادوں نے کننگس کی Typographical eccentricity قرار دیا ہے۔ لیکن روبرٹ گریوز صاحب فرماتے ہیں کہ کننگس کا یہ طریق کار صحت اظہار کے بند تر درجے تک پہنچنے کا کوشش کا نتیجہ ہے۔ وہ جدید نقاد ہی کیا جو ہر بدعت اور ہر بے راہروی کا جواز دہ پیدا کر سکے۔

جدید شاعری کے ایک حصے کو آزاد تلازم خیال کی شاعری کہا گیا ہے۔ دراصل علامت پسند شاعری اور آزاد تلازم خیال کی شاعری اگرچہ نام کے اعتبار سے مختلف ہیں لیکن شاعری کی یہ دونوں قسمیں اکثر ایک دوسرے میں مدغم نظر آتی ہیں۔ آزاد تلازم خیال کی شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت بالکل ذاتی علامت کا استعمال ہے۔ اس میں خیال کے منطقی تسلسل کی بجائے تحت الشعوری خیالات کے اظہار کی کوشش کی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جو شاعری بالکل ذاتی علامت کے استعمال اور تحت الشعوری خیالات کے اظہار پر مبنی ہوگی وہ ارادی اور لازمی طور پر مبہم ہوگی۔

علامتوں میں چند شاعروں نے جن میں ایزرا پاؤنڈ بھی تھے شاعری میں ایک نئی تحریک کی بنیاد ڈالی تھی جو امیجزم کے نام سے مشہور ہے۔ اس تحریک کے علم برداروں نے اپنی رہنمائی کے لئے شاعری کے جو اصول مقرر کئے ان میں سے ایک تو یہ تھا کہ ایسی شاعری تخلیق کی جائے جو محسوس اور واضح ہو۔ دوسرے یہ کہ شاعری میں تصویر (image) پیش کی جائے تاکہ شاعری تفصیلات کو بالکل چھپے تلے انداز میں پیش کر سکے اور اس میں گول مول قسم کی عہام باہیں

{generalities} نہ ہیں۔ اس تحریک کے اصول و عقائد اور بھی تھے۔ یہاں ان سب کا ذکر ضروری نہیں۔ کہنے کی بات یہ ہے کہ محسوس اور واضح شاعری پر اس قدر زور دینے کے باوجود یہ تحریک بھی ابہام سے وامن نہ بچا سکی۔ کوئی میکینس جیسے جدید شاعر نے کہا ہے کہ "ایمپجٹوں کی امیجز علامت پسندوں کے بہتے ہوئے اشاروں سے زیادہ محسوس نہیں معلوم ہوتیں؟"

جدید شعر و ادب میں ابہام نہ صرف شعر و ادب کے غلط مفروضات ناقص تصورات اور ناقابل حصول نصب العین کے راستے سے آیا ہے بلکہ تکنیک اور اسلوب کے بعض تجربات کے راستے سے بھی۔ جدید شاعری کے بیشتر حصے کا اسلوب تلمیحیاتی ہے۔ جدید شاعری میں جس طرح من مانی علامتوں کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے اسی طرح ان کے یہاں غیر معروف اور غیر مانوس تلمیحات کا استعمال بھی خاص ہے اور دونوں کا لازمی نتیجہ خوفناک ابہام ہے یہاں مجھے ایک اردو شاعر کا واقعہ یاد آگیا۔ ایک دن جبکہ وہ میرے ساتھ تاشا کی میسر کر رہے تھے انہوں نے قصص الانبیاء یا اسی قسم کی کوئی کتاب خریدی۔ میں سمجھا کہ گھر کے بھوں یا عورتوں کے لئے یہ کتاب خرید رہے ہیں۔ کئی دن بعد انہوں نے مجھے ایک تازہ نظم سنائی جس کی ایک تلمیح میرے لئے اجنبی نکلی۔ میں نے پوچھا اس تلمیح کے کیا معنی ہیں اور کہاں سے لائے تو معلوم ہوا کہ اسی کتاب سے لی گئی ہے جو کچھ دن قبل انہوں نے میرے سامنے خریدی تھی۔ میں نے کہا آج کل جبکہ یہ کتاب عام طور پر پڑھی نہیں جاتی لوگوں کو اس تلمیح کے سمجھنے میں بڑی دشواری ہوگی۔ کہنے لگے قاری کا فرض ہے کہ شاعر کی طرح وہ بھی محنت کرے اور پڑھے۔ تلمیح کے معاملے میں مغرب کے بڑے بڑے شعرا بھی قاری سے اسی قسم کی غیر ضروری اور غیر اہم چیزوں کو پڑھنے کا مطالبہ کرتے

ہیں۔ انرا پائوڈ کی مثال گزشتہ صفحوں میں دی جا چکی ہے۔

لونی میکسن نے اپنی کتاب 'موڈرن پوسٹری' میں بتایا ہے کہ جدید شاعری میں زیادہ تر ابہام کا ایک سبب اس کی Cutting ہے۔ یہ اصطلاح سینا سے مستعار لی گئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جدید شعرا دو خیالوں یا دو تصویروں کی درمیانی کڑیوں کو چھوڑ دیتے ہیں جبکہ پرانے شعرا ایسا نہیں کرتے تھے۔ میکسن نے اس طریق کار کے دو فائدے بتائے ہیں۔ ایک تو اس سے شاعری میں تیز رفتاری اور ارتکاز پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے شعرا اپنے خیالات یا اپنی زندگی یا موجودہ دنیا کے تیز رفتار تغیر کی ترجمانی کے لئے درمیانی کڑیوں کو کلام میں شامل نہیں کرتے۔ مخدوقات کا استعمال کوئی نئی چیز نہیں۔ اس کا استعمال برا بھی نہیں بشرطیکہ اس معاملے میں شاعر صداقت کا سہ آگے نہ بڑھے۔

لونی میکسن نے جدید شاعری میں تلفرائی زبان کے استعمال کو بھی ابہام کا ایک سبب قرار دیا ہے۔ شاعری میں تلفرائی زبان کا استعمال شاعری کو بالکل مبہم بنانے کا مترادف ہے کیونکہ ظاہر ہے ٹیلیگراف کی زبان ہر شخص کے لئے نہیں صرف مرسل ایہ کے لئے ہوتی ہے۔ شاید جدید شاعری میں الفاظ کی اسی غیر متعین کنایت شاعری کو دیکھ کر جارج سنٹا یا نانے کہا تھا کہ "معاصر شعر اپنے قاری کو نظم نہیں دیتے۔ نظم کا اشارہ فراہم کر دیتے ہیں اور اس سے یہ توقع رکھتے ہیں کہ وہ خود نظم کو مکمل کر لے گا" شعر و ادب میں ایجاز بیان کو ہمیشہ اعجاز بیان کا درجہ دیا گیا ہے۔ لیکن ایجاز بیان کے معنی اخلائے خیال کے ہرگز نہ ہونے چاہئیں۔

میکسن کے نزدیک جدید شاعری میں ابہام کی ایک وجہ شاعر اور سماج کی باہمی بے تعلقی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ یونانیوں کے یہاں زندگی کے معنی اپنی

برادری یا اپنے طبقے کے اندر زندگی کے تھے۔ لیکن موجودہ شاعر اپنے طبقے سے کوئی خصوصی تعلق نہیں رکھتا بلکہ اس کی حیثیت ایک باغی کی ہے اس لئے شاعروں اور فن کاروں نے فن برائے فن کا نظریہ ایجاد کیا۔ معاشرے کو شاعر کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ شاعر بھی جیسے کوئی سدا کے اصول پر معاشرے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ اس صورت حال کو تسلیم کر لینے کے بعد شاعری کو معاشرے کے لئے قابل فہم بنانا نہ ضروری رہتا نہ مناسب۔

موجودہ تمدن میں شاعر اور سماج کی بے تعلقی کی شکایت عام ہے۔ اس میں شک نہیں کہ موجودہ معاشرہ شاعر کی اتنی قدر نہیں کرتا جتنی قدر قدیم معاشرے میں تھی۔ سائنس، ٹکنولوجی اور کومرس کی بڑھتی ہوئی ضرورت اور مقبولیت کے باعث شعراء و ادب پڑھنے والے طلبہ کی تعداد روز بروز کم تر ہوتی جا رہی ہے۔ لیکن اس صورت حال سے یہ نتیجہ اخذ کرنا صحیح نہ ہو گا کہ اب انسان میں شعراء و ادب کی آفاقی تشنگی باقی نہیں رہی یا یہ کہ موجودہ معاشرے کو شاعر کی ضرورت نہیں ہے۔ میں اس معنوں کے شروع ہی میں کہہ چکا ہوں کہ شاعری صرف شاعر کی ذاتی ضرورت نہیں بلکہ انسان کی آفاقی اور جلیبی ضرورت ہے انسان کتنی ہی ترقی کر جائے اس کی تفریحات کے کتنے ہی نئے نئے وسیلے وجود میں آجائیں لیکن اس کے دل سے اپنے جذبات و محسوسات، اپنے دکھ سکھ، اپنی مایوسیوں اور محرومیوں، اپنی آرزوؤں اور تمنائوں، اپنی حسرتوں اور مسرتوں کو لفظوں، شعروں اور کہانیوں کی شکل میں دیکھنے، سننے اور پڑھنے کی خواہش کبھی نہیں جائے گی یہاں تک کہ فلم اور ٹیلی ویژن کے باوجود نہیں جائے گی۔ بعض لوگ فلم کو ناول کا دشمن سمجھنے لگے ہیں۔ ان کا انداز خیال یہ ہے کہ کسی کہانی کو پردہ سیماں پر دیکھنے کے بعد اسے پڑھنے کی زحمت کون

گوارا کرے گا جن لوگوں میں پڑھنے کا سرے سے ذوق ہی نہیں ہے ان کی بات اور ہے ورنہ کسی فلم میں کسی ناول کو دیکھ لینے کے بعد اسے پڑھنے کا شوق اور تیز ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ ناول پڑھتے وقت اس کے جو پہلو ذہن پر روشن نہ ہو سکے تھے وہ فلم دیکھتے وقت یہ بات پاکستانی فلموں کے بارے میں نہیں کہہ رہا ہوں مدشن ہو جاتے ہیں غرض کہ انسان شعر و نغمہ اور کہانی کا ہمیشہ محتاج رہا ہے اور رہے گا۔ اس کی اس نفسیاتی ضرورت کو اگر ختم ہو جانے کا خطرہ ہے تو ایک طرف موجودہ تمدن میں ہر آدمی کی بڑھتی ہوئی معاشی مصروفیت سے اور دوسری طرف خود شاعروں اور فن کاروں سے جو اپنی شاعری اور اپنے فن کے دواڑے پر ابھام کٹا لٹکاتے چلے جا رہے ہیں۔ اگر جدید قاری جدید شعر و ادب سے بیزار یا بیگانہ ہوتا جا رہا ہے تو اس میں زیادہ تصور شاعروں اور ادیبوں ہی کا ہے جنہوں نے معاشرے سے مفروضہ بے تعلقی کی بنا پر اپنے شعر و ادب کو ناقابل فہم بنا رکھا ہے۔ مفروضہ بے تعلقی کما لفاظ اس لئے استعمال کر رہے ہیں کہ شاعر اور سماج کا تعلق اتنا اندرونی اور اتنا عضوی ہے کہ دونوں ایک دوسرے سے بیزار ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے بے تعلق نہیں ہو سکتے۔ شاعر اور فن کار سماج کی ساری قدروں سے بغاوت تو کر سکتے ہیں لیکن اس بغاوت کے باوجود سماج سے ٹوٹ نہیں سکتے۔ سماج سے شاعر کی بغاوت بھی اپنے آخری تجربے میں سماج سے اس کی محبت ہی کا ثبوت ہے جب وہ سماج کو بہتر بنانا چاہتا ہے تو اس سے بغاوت کر بیٹھتا ہے۔ پھر یہ کہ تعداد میں اس کے مخاطب کتنے ہی مختصر اور ذہنی صفات میں کتنے ہی منتخب کیوں نہ ہوں بہر حال وہ سماج ہی کے افراد ہوتے ہیں۔ شاعر یا فن کار سماج سے بھاگ کر کہاں جا سکتا ہے۔ اگر سماج کے ناخوشگوار

حالات شاعر کو اپنی ذات کی طرف دھکیلتے ہیں تو اس کی قوت بھی اسے سہلج کی طرف دھکیلتی رہتی ہے۔ اس لئے یہ کہنا صحیح نہیں کہ موجودہ شاعری یا ادب کا ابہام شاعر اور سہلج کے بے تعلقی کا نتیجہ ہے۔ البتہ یہ ابہام سہلج کے مقابلے میں شاعر کی برتری کا مظاہرہ ضرور ہے۔ اکثریت کی سمجھ میں نہ آنا بھی تو اپنی عظمت کی دلیل ہے۔

اس بات میں عظمت نظر آتی ہے عموماً

جس بات کا مفہوم سمجھ میں نہیں آتا

محبوب خزاں

جدید شاعری اور جدید ادب کے حدود جہ مبہم اور پیچیدہ ہونے کا ایک نتیجہ یہ نکلا ہے کہ جدید شعر و ادب پر بے شمار تنقیدی مضامین اور تنقیدی کتابوں کے علاوہ شاعروں کی نظموں اور ناول نگاروں کے ناولوں کی شرحیں لکھی جانے لگی ہیں جنہیں پڑھتے وقت جی یا ہوتا ہے کہ ان شرحوں کی شرحیں بھی لکھی گئی ہوتیں۔ جدید شاعرین اپنی شرحوں میں اپنے غیر معمولی علم و فضل، اپنی وسعت مطالعہ اور الفاظ و تراکیب کے معاملے میں اپنی نکتہ سنجی کے ثبوت تو بہت دیتے ہیں لیکن اس کے باوجود نظموں کا ابہام اس کی پیچیدگی اس کی بے نظمی اور بے ربطی جہاں کی تہاں رہ جاتی ہے بلکہ بعض اوقات نظم یا ناول پہلے سے زیادہ مبہم ہو جاتا ہے۔ اس قسم کی لاماصل شرحیں اردو میں بھی لکھی جانے لگی ہیں۔ جی چاہے تو در سالہ سوغات (کراچی و شگلور) کے کسی شمارے میں ن۔ م۔ راشد کی دو نظموں پر دقیق خاور کا تشریکی مضمون

لے جو اس کی طرف ایک نیا زاویہ نگاہ کے مصنف روبڑا ایس رائٹ نے لکھا ہے کہ اس میں

حک نہیں کہ جو اس کی تحریر یہ پیچیدہ ہیں لیکن بعض اوقات ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جو اس پر تنقید

کی پیچیدگی جو اس کی پیچیدگی سے آگے بڑھ گئی ہے۔

پڑھ لیجئے۔

جدید شعر و ادب کے ابہام کے جواز میں جہاں اور بہت سی باتیں کہی گئی ہیں وہاں یہ بھی کہا گیا ہے کہ جدید شعر و ادب کی مبہم اور پیچیدہ تکنیک اس کے مواد و موضوع کا لازمی نتیجہ ہے۔ جدید تنقید میں جدیدیت اور معنی کے باہمی رشتے پر بہت کچھ لکھا گیا ہے اور اس میں ہمیشہ یہ ثابت کیا گیا ہے کہ جدید شعر و ادب میں جو تکنیکیں اختیار کی گئی ہیں ان کی نعتیں جدید موضوعات نے کی ہے۔ اگر یہ نظریہ صحیح ہے تو جدید نقادوں ہی کے اندازے کے مطابق جدید شاعری اور جدید ادب رفتہ رفتہ ابہام سے سادگی کی طرف کیوں آ رہا ہے مثلاً شاعری میں ڈیلن ٹومس، جارج بارکر اور ڈیوڈ گیسکوائی جیسے نہایت مبہم شاعروں کے بارے میں ان کے نقادوں کو اس بات پر اتفاق ہے کہ ان شاعروں کی ابتدائی شاعری کا ابہام بعد کی شاعری میں نہیں پایا جاتا۔ مثلاً ڈیلن ٹومس سے ایک کانفرنس میں کسی طالب علم نے سوال کیا کیا قاری کو جان بوجھ کر الجھاؤ میں ڈالنا قرین انصاف ہے؟ ٹومس نے کافی دیر سوچنے کے بعد جواب دیا: نہیں۔ ایسا کرنا اپنی نااہلیت کا اعتراف ہے۔ بہت زیادہ صاف لکھنا ممکن ہے۔ اب میں زیادہ وضاحت کی کوشش کر رہا ہوں۔ پہلے میں اس بات کو کافی سمجھتا تھا کہ قاری کے اندر آواز

لے ایک طرف ڈیلن ٹومس کے اس صداقت پسندانہ اعتراف کو دیکھتے اور دوسری طرف جیس جوائس کی مغرورانہ اس منظر پرے کو کہ جب امریکہ کے مشہور ادیب میکس ایسٹن نے جوائس کی کتاب فنی گولڈ پر گفتگو کرتے ہوئے جوائس سے کہا کہ اس کتاب میں آپ نے قاری سے بڑے بجداری مطالبات کئے ہیں۔ آپ کو چاہیے کہ قاری کی سہولت کے لئے کوئی شرح فراہم کر دیں تو جوائس نے کہا کہ قاری سے میرے مطالبہ یہ ہے کہ وہ اپنی ساری زندگی میرے مطالبے میں صرف کر دے۔ یہ مطالبہ تو اس کو زینب سے سنا تھا جو دنیا کے انسانیت کا پہلا اور آخری عظیم ادیب ہو۔ کیا جوائس اپنی تمام عظمت کے باوجود انسانی تعلق کا پہلا اور آخری عظیم ادیب کہا جاسکتا ہے؟

اور احساس کا ناثر پیدا ہوا اور بعد میں نظم کے معنی اس کے ذہنی پر ٹپکتے رہیں۔ لیکن جب سے میں ریڈیو پر تقریریں نشر کرنے لگا ہوں اور اپنی اور دوسروں کی نظموں کو پڑھنے لگا ہوں اسے بہتر سمجھنے لگا ہوں کہ پہلے ہی مطالعے میں نسبتاً زیادہ معنی ہاتھ آجائیں۔

آج سے کئی سال پہلے (شاید ۱۹۵۵ء اور ۱۹۵۶ء کے درمیان) حسن عسکری نے 'نیا دور' (دراچی) میں ایک مضمون لکھا تھا جس میں یہ دکھایا تھا کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد فرانس کے شاعروں میں علامت پسند شاعری کے خلاف زبردست رد عمل پیدا ہو گیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کی شاعری میں ابہام کی بجائے سادگی آگئی ہے اور وہ شاعر اور قاری کے رشتے کو دوبارہ بحال کرنے کی غرض سے شاہراہوں اور بازاروں میں لوگوں کو اپنا کلام سنانے سے بھی نہیں شرماتے۔ شاعری کی طرح ناول میں بھی اب وہ ابہام اور پیچیدگی نہیں رہی جو ہمیں جوآنس، ورجینیا ولف اور ڈیوڈ ہتھی رچرڈز کی تکنیک (جو شعور کی رواند وافی خود کلامی سے عبارت ہے) سے پیدا ہو گئی تھی۔ روبرٹ ایس رائٹ کہتے ہیں کہ آج کل سیدھے سادے بیانیہ کی طرف رجحان واضح ہے، ڈاکٹر احسن فاروقی جنہیں اردو میں ناول کا ایک معتبر نقاد کہنا شاید غلط نہ ہو گا اپنے ایک مضمون "اردو ناول اور جدید فن" میں لکھتے ہیں کہ "جس جدید فن ناول نگاری نے ہمارے نقاد کو سہارا رکھا جس پر یورپ میں برابر اعتراضات اور بجا اعتراضات ہوتے رہے اور اب بھی ہو رہے ہیں۔ کچھ لوگوں کی رائے ہے کہ فن کی طرف اس صدی کا بیسیویں وہ سالہ رجحان وقتی اہمال تھا اور جنگ کی دہشت نے ان صاحبانِ کمال کو نئے انفرادی راستوں میں گم کر دیا تھا جو کسی طرح قوم پسند نہ ہو سکے۔ چنانچہ ۱۹۴۵ء سے اب تک کوئی ان طریقوں کی طرف واپس نہ ہوا۔ ان طریقوں کے شاہکار

ادب میں نمائش کی چیز یہ ہونے کا ضرور حق رکھتے ہیں لیکن وہ کسی طرح راہبری نہیں کرتے کہ ہمارے نقاد کو آگاہ ہوتا چاہیے کہ یہ فن صرف دس برس جدید رہا اور قریب چالیس برس سے فرسودہ مانا جا رہا ہے۔ اس پر جدید کا طرہ لگا کر اپنے کو مضحکہ نہ بنائیں۔“

کیا شعر و ادب کے ان بدلتے ہوئے رجحانات سے یہ نتیجہ اخذ کیا جائے کہ اب موجودہ تمدن کی پیمیدگیاں ختم ہو گئیں یا اب زندگی و حسد لکھا، بھول بھلیا اور پھیلی نہیں رہی یا وہ زبان جو کل تک انسانی خیالات و جذبات کے لطیف ترین پہلوؤں کی ترجمانی سے قاصر تھی آج اچانک اس فرض کی افادینگی پر قادر ہو گئی ہے یا یہ کہ اب لکھنے والے اظہار کی مبہم صحت پر سطحی وضاحت کو ترجیح دینے لگے ہیں؟

در اصل ابہام اور وضاحت کا تعلق ہر دور کی ذہنی آب و ہوا سے ہوتا ہے۔ ہر دور کے انفرادیت پسند شاعر یا ادیب جب شعر و ادب کے کسی مخصوص تصور یا تکنیک کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے زور سے ایک تحریک بنا دیتے ہیں تو اس تحریک کی تائید میں بہت سی ایسی باتیں بھی کہی جاتی ہیں جن کا فی الحقیقت اس سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بودیئر، طارے، ورلین، ران بو، پاں داری، ڈبلوئی ٹیس، ازرا پاؤنڈ، ٹی ایس ایلیٹ اور جیمس جوائس وغیرہ نے گزشتہ سو سال کے اندر جس قسم کی شاعری اور فن کاری کو رواج دیا وہ ہمت شکن ابہام اور پیچیدگی سے لبریز ہونے کے باوجود اس قدر مقبول ہوئی کہ ابھی تک ادبی ذہن اس کے اثرات سے پورے طور پر آزاد نہیں ہو سکا ہے۔ البتہ اس میں تبدیلی کے آثار ضرور نمایاں ہیں لیکن اردو کے جدید شاعروں تک ہنوز یہ خبر نہیں پہنچی ہے۔

اس مضمون میں ابہام و امتحان کے خلاف جو کچھ کہا گیا ہے اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ شعر و ادب میں تجربات کے دروازے بند کر دیئے جائیں۔ میں تو صرف یہ چاہتا ہوں کہ شعر و ادب میں جو تجربات کئے جائیں وہ ایسے نہ ہوں جو شعر و ادب کی بنیادی حیثیت کو ضرر پہنچائیں۔ یعنی وہ تجربات ایسے ہوں جو شعر و ادب کو شعر و ادب ہی رہنے دیں۔ اسے انسانی مریضوں کی کیفیاتی تاسخ یا لفظی معر یا الہامی ریاضیات یا ریاضی مسئلہ یا شطرنج کا کھیل یا مہنوب کی بڑیا ستوتی کی ایک قسم یا عبادت اور افسوں میں تبدیل کرنے کی کوشش نہ کریں۔ شعر و ادب میں تکنیکی تجربات کی ضرورت، انسانی شعور کی چھید گیاں، انسانی زبان کی نارسائیاں یہ ساری باتیں مسلم مگر شاعری کو محض ناقابل فہم اشارہ یا سرسری اطلاع یا مبہم اظہار بن کر نہیں رہ چکے۔ اسے بہر صورت ابلاغ کی منزل تک پہنچانا ہے۔ بقول ڈیوڈ ڈیوڈنٹیز: "جو بات سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے وہ یہ نہیں ہے کہ شاعر اپنی روح کو خالی کر دے بلکہ یہ کہ وہ قاری کی روح کو بھر دے" جب شیکسپیر نے کہا تھا کہ شاعر وہ ہے جو بے نام چیزوں کو نام اور بے شکل چیزوں کو شکل عطا کرتا ہے تو یہ کہہ کر اس نے نہ صرف شاعر کے

لے

The 'poet's eye in a fine
frenzy rolling,
Doth glance from heaven to
earth, from earth to heaven:
And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown,
the poet's pen
Turns them to shapés, and gives to airy nothing
A location, habitation and a name.

کام کی غیر معمولی دشواری کی طرف اشارہ کیا تھا بلکہ اس نے شاعری میں ابلغ کی ضرورت کو بھی تسلیم کر لیا تھا۔

میں نے اس مضمون میں اُردو کے ابہام پسند شاعروں پر بحث نہیں کی ہے۔ اس کی کوئی ضرورت بھی نہ تھی۔ اُردو کی جدید شاعری میں جو ابہام ملتا ہے، اس کی بنیادیں اُردو شاعری میں نہیں مغربی شاعری اور شعروادب کے بعض مغربی تصورات و مفروضات میں پوشیدہ ہیں۔ اس مضمون میں انہیں تصورات و مفروضات کی صحت یا عدم صحت کا جائزہ لینا مقصود تھا جنہوں نے مغرب سے لے کر مشرق تک کی شاعری میں ابہام و انتشار پیدا کر رکھا ہے۔

میں اُردو کی جدید شاعری اور جدید ادب کو محض مغرب کی نقالی سے تعبیر کرنے کے لئے تیار نہیں۔ اس میں نقالی بھی ہے اور استفادہ بھی۔ دونوں کے فرق کو مد نظر رکھنا ضروری ہے۔ البتہ اس میں شک نہیں کہ اُردو کے جدید شعروادب میں نقالی زیادہ ہے اور استفادہ کم۔ اس سلسلے میں جو بات نہ صرف تکلیف دہ ہے بلکہ تشویش ناک بھی وہ یہ ہے کہ مغربی ادب کے غلط تجربات اور غیر صحت منداثرات سے اب اُردو نثر اور اُردو غزل بھی محفوظ نہیں رہی۔ اُردو نثر سے میری مراد نثر کے ادبی اصناف سے نہیں بلکہ خود نثر سے ہے۔ اُردو میں جدید ترین نسل کے بعض لوگ ایسی نثر لکھنے لگے ہیں جو اپنی پیچیدگی اور عدم وضاحت کے اعتبار سے جدید شاعری سے کچھ کم پریشان کن نہیں ہے۔ اس قسم کی نثر لکھنے میں سب سے نمایاں حیثیت افتخار جالب کی ہے جنہوں نے ولیم فاکنر کو اپنا نمونہ بنا رکھا ہے۔ ایک ناول نگار کی حیثیت سے نہ صرف موجودہ امریکی ادب بلکہ بیسویں صدی کے عالمی ادب

میں فاکنر کی عظمت مسلم ہے۔ لیکن اس کے اسلوب کو مثالی اسلوب کی مثال سمجھنا عظمت کی اندھی پرستش کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ ایک عظیم ناول نگار کے اسلوب کا عظیم ہونا ضروری نہیں۔ فاکنر سے پہلے بھی دوستوفسکی اور بالزاک دنیا کے عظیم ناول نگاروں میں شمار کئے جانے کے باوجود اچھے اسلوب کے مالک نہیں ملنے گئے۔ فاکنر کے اسلوب کی تعریف و تائید میں خود امریکہ کے نقادوں نے بہت کچھ لکھا ہے لیکن میرا خیال ہے کہ اس کے اسلوب میں نفسیاتی محاسن جس قدر بھی ہوں جا لیاقتی محاسن بالکل نہیں ہیں۔ افتخار غالب فاکنر کے اسلوب کے بارے میں یہ لکھنے کے باوجود کہ "فاکنر کے طولانی جملوں کی مزید سے زیادہ وسعت یقیناً اس وقت طبیعت کو متعفن کرتی ہے جب غلامیں پھلتے ہوئے فعل سے یہ پتہ نہ چلے کہ فاعل کیا تھا" اس کے اسلوب کے زبردست مداح اور پرستار ہیں اور اپنی تحریروں میں وہی اسلوب پیدا کرنے کے ور پے نظر آتے ہیں۔ نادل میں تو یہ اسلوب کسی حد تک گوارا کیا جاسکتا ہے لیکن تنقید میں یکسر ناقابلِ برداشت ہے۔ افتخار غالب کہتے ہیں کہ فاش غلطیوں کے باوجود فاکنر کا اسلوب بحیثیت مجموعی غیر معمولی طور پر کامیاب ہے۔ قاری جملوں کے بہاؤ میں ڈوبا رہتا ہے اور چاہتا ہے کہ ڈوبا ہی رہے۔ فاکنر کے جملوں کے بہاؤ میں وبے رہنے کی خواہش افتخار غالب ہی جیسے قارئین کے دلوں میں پیدا ہو سکتی ہے ورنہ سچی بات تو یہ ہے کہ فاکنر کے جملوں کا بہاؤ بیسویں صدی کے ادب کی انتہائی وحشت انگیز چیزوں میں سے ہے۔ آج

لے اگر افتخار غالب فاکنر ہی کے اسلوب میں تنقید لکھنا چاہتے ہیں تو وہ فاکنر کے اس سیدھے سادے اور واضح اسلوب کو کیوں نہیں اپناتے جس سے اس نے مضامین اور خطبات میں کام

کل اس قسم کی وحشت انگیز چیزوں کا ذوق پیدا کرنا اور ان چیزوں کا فلسفیانہ جواز پیش کرنا بھی دانشور (intellectual) ہونے کی دلیل بن گیا ہے۔ مجدد حاضر کی تنقید نے اپنی بھاری بھر کم رعب دار فلسفیانہ اصطلاحوں میں شعور ادب کی جس قدر بد صورت اور بد مزہ خصوصیتوں کو سراہا ہے اس کی مثال کسی اور زمانے کی تنقید میں شاید ہی مل سکے۔ سر دست فاکٹر کو چھوڑئیے اور یہ دیکھئے کہ افتخار غالب اردو نثر کو کس سانچے میں ڈھال رہے ہیں۔

”معنی اور منسلک مابقی تصورات کا مکمل محاکمہ مع الم نشرح توضیح کوہ کندن و جوتے شیر بردار دن کے مجاہدہ و مٹری داستان ہے۔ لیکن کیا کیا جاتے تخت تخت شخصیت کی مظہر انفرادیت کی نمائندگی مختصر افسانے کا مقدمہ بھڑی ہے۔ اجتماعیت سے قطع تعلق کی واردات دیگر اصناف میں بالعموم اور اس صنف میں بالخصوص ظاہر ہوتی ہے۔ ایک ہوش رہا تعلیم کے طور پر مزاج کی اس ادنیٰ تنظیم کو زندگی کا جوہر قرار دینے سے پہلے تین بیوقوفوں کے قصے کی گاہے گاہے نہیں تو ایک مرتبہ باز خوانی ضروری ہے۔“

”میر و غالب کے سناظر میں اردو شاعری کا مجموعی اسلوب فیض کے مکمل پہچ کی تیز کے بعد جس منفرد، توانا اور خود مختار تجربہ میں متشکل ہوا ہے اس کا وہ مقام کہ جس سے نہ صرف ہم عصر تخلیق کا تحمید لگا یا جاسکے بلکہ ادبی وثائق اور ورثے کی قدرومنزلت کا بھی از سر نو تعین کیا جاسکے ظفر اقبال سے شروع ہوتی، نکلتی، ایک دوسرے کو کاٹتی اور آپس میں دو آویزاں لکیروں سے بننے والے گرد و پیش اور رقبے میں پابند ہے“

درج دیا جا رہا ہے۔ نئے شعرا ان سے اپنے مجموعہ کلام پر دیا جا چکا ہے۔ حقیقی شاعر (عباس اظہر) اور صاحب عہد (ظفر اقبال) ہونے کی سند حاصل کر رہے ہیں۔ ان کے قلم سے سند پانے والوں میں عباس اظہر اور ظفر اقبال دونوں اُردو شاعری میں ایک زبردست سوالیہ نشان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہاں میں عباس اظہر کے بارے میں کچھ نہیں کہنا چاہتا کیونکہ انہوں نے جو کچھ کیا ہے نظم کی حدود میں کیا ہے اور اب ہم قارئین نظم پر شاعروں کی طرف سے ہر قسم کی دست دہری دیکھنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ البتہ اُردو شاعری کی مقبول ترین صنف غزل کو پہلی مرتبہ نئے شاعروں کا تختہ مشق بننے دیکھ کر تکلیف مند ہوتی ہے ظفر اقبال غزل کے بڑے ہونہار شاعر تھے۔ ان کی غزلوں کا پہلا مجموعہ 'آبِ رواں' اس بات کا پتہ دے رہا تھا کہ وہ دن دور نہیں جب وہ ایک واضح، صحت مند اور دل آویز انفرادیت کے مالک بن جائیں گے لیکن اس منزل تک پہنچنے سے پہلے ایک تو یہ خبر ان تک پہنچی کہ مغرب کے بعض شعرا مثلاً طارے اور پولینیر قواعد سے باغی اور واقف سے مغفوت ہو گئے تھے۔ دوسرے ان کے قوی شعور نے انگریزی اور انہوں نے محسوس کیا کہ غزل میں قوی یک جہتی یعنی national integration کے لئے بھی کچھ کرنا پڑے۔ چنانچہ ایک طرف تو انہوں نے "پنکچو نمیشن یکسٹراڈی" ہے کہ معافی کو محدود اور پابند کرتی ہے۔ اخافت سے حتی الامکان گریز کیا ہے۔ گرامری گھٹن بھی ویسی نہیں رہی۔ اب میں سانس لے سکتا ہوں "دوسری طرف "اصولاً یہ (کلا قباب) پنجابی، انگریزی، بنگلہ وغیرہ اور اردو کا درمیانی فاصلہ کم کرنے کی ایک ابتدائی کوشش ہے۔ پنجابی پوندر میں نے خاص طور سے جا بجا لگائے ہیں۔ یہ تازہ خون اُردو زبان کی موجودہ تسکین اور تازگی کو دہ کرنے کے لئے ضروری تھا، ظفر اقبال کی

ان دونوں خدمات کی افادیت اور اہمیت تو آپ افتخار جالب کے وسیلے
میں سمجھ لیں گے۔ یہاں صرف یہ دیکھ لیجئے کہ کفر اقبال کے تخلیقی توڑ پھوڑ اور
ان کی نیک نیت پیوند کاری کے بعد غزل کی شکل کیسی رہ گئی ہے۔
میں ڈوبتا جزیرہ تمام جوں کی مار پر

چاراں طرف ہوا سمندر سیاہ تھا

جنگل میں جاگنے لگی خشبوں کی خواب کی
بھار اٹاں گلاب تھی گئے کیکر مند لہوئے

وہ قبر ہمتا کر مات اپتھر پگھل پڑیا
کیا آتشیں گلاب کھلیا آسمان پر

اور بھی ڈر تھا کوئی خوف خداؤں بغیر

پیاس بدن کی بھی آپ فناؤں بغیر

’گلاب‘ کی تمام غزلیں اسی رنگ میں ہیں۔ بقول افتخار جالب ظفر اقبال
صاحب عہد ہیں اور نتیجتاً اپنا معیار آپ۔ آج کل غزل کے اور بھی کئی شاعر
جو پاکستان کے بہترین رسالوں میں چھپ رہے ہیں اپنا معیار آپ بنے ہوئے ہیں۔
میں اپنے مضمون ’’اردو غزل کے صر‘‘ (مطبوعہ رسالہ ’’خیابان‘‘ شعبہ اردو
پشاور یونیورسٹی ۱۹۶۷ء) میں اس موضوع پر تفصیل کے ساتھ لکھ چکا ہوں۔
ظفر اقبال جیسے شاعروں کو یہ سمجھنا شاید ممکن نہیں کہ زبان و قواعد کے
جن مفید و مسلمہ اصولوں کو وہ گرامری گھٹن سے تعبیر کرتے ہیں ان کی
خلاف ورزی کر کے وہ اردو زبان کو بگاڑ تو سکتے ہیں لیکن اپنی شاعری کو سنوار
نہیں سکتے۔ جب آپ معقول و مفید اصول و قواعد کو توڑے بغیر سانس نہ
لے سکیں تو سمجھ لیجئے کہ آپ آزادی کے نام پر انارشیا (anarchism)

چاہتے ہیں اور انتشار پسندی ذہنی صحت کی دلیل نہیں۔ ملازمے اور اپولینیر قواعد سے بغاوت اور اوقاف سے انحراف کے جتنے فائدے بھی گنائیں مگر واقعہ یہ ہے کہ وہ فائدے ذہنی دباہی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔

یہ ایک عجیب تضاد ہے کہ جس زمانے میں ہر قسم کی علمی اور فنی (technical) کتابیں نہایت واضح، عام فہم اور دلکش انداز میں لکھی جا رہی ہیں اسی زمانے کی شاعری اور اسی زمانے کا ادب نہایت مبہم، بے کیف اور بیزار کن اسلوب میں لکھا جا رہا ہے۔ یہ بات کہتے وقت میرے پیش نظر صرف افتخار جالب، عباس اطہر اور ظفر اقبال جیسے لکھنے والے نہیں بلکہ عہد حاضر کا جیمس جوائس جیسا عظیم ادیب بھی ہے جس کے ناول "یولیسس" کے بارے میں مڈلٹن نے دیرانہ صاف گوئی کے ساتھ یہاں تک کہہ دیا ہے کہ "یولیسس ایک نابینے کا کارنامہ ہے۔ لیکن اپنے خارجی لمحات کے باوجود یہ ناول داخلیت کا Reductio ad absurdum بھی ہے۔ یہ ناول حقیقت کے ابلاغ کی خواہش پر حقیقت کی دریافت کے جذبے کی فتح ہے۔ مجموعی طور پر یہ ناول ایک عظیم اشان و ماعنی فتور، غیر معمولی ذہانت کی زبردست برہادی اور بدمانشی سزم کا آخری اسراف ہے"۔ یولیسس کے بارے میں مڈلٹن مری کی یہ رائے بظاہر بہت متعصبانہ معلوم سمجھتی ہے لیکن اسے نہ بھولئے کہ یولیسس سے بھی زیادہ Reductio ad absurdum قسم کے ناول فنی گنزویک میں اپنے طریق کار کی وضاحت کرتے ہوئے ایک مرتبہ جوائس نے اس وضاحت کو اس سوال پر ختم کیا تھا۔ "کیا میں پاگل ہوں؟" کاش یہ سوال کم از کم ایک مرتبہ ہر جدید شاعر اور ہر جدید ادیب کے ذہن میں پیدا ہو سکتا۔

اُردو ادب اور شعبہ اُردو

ہمارے یہاں شعر و ادب کی تعلیم صحیح معنی میں کلچر سے شروع ہوتی ہے اور یونیورسٹی میں تکمیل تک پہنچتی ہے۔ کلچر سے پہلے یعنی ابتدائی اور ثانوی تعلیم کے دوران میں طلبہ کو اردو ادب کے طور پر نہیں زبان کے طور پر پڑھائی جاتی ہے ثانوی تعلیم کی تکمیل تک ان میں سے بعض کے اندر جو ادبی ذوق پیدا ہوتا ہے وہ اپنی تہذیب و ترقی کے لئے کلچر اور یونیورسٹی کی تعلیم کا محتاج رہتا ہے۔

لیکن پاکستان (اس مضمون میں جو باتیں کہی جا رہی ہیں ان کا بیشتر حصہ ہندوستان پر بھی صادق آسکتا ہے) کے کالجوں اور یونیورسٹیوں میں عام طور پر اردو ادب کی تعلیم جس اگناس سے دی جاتی ہے اس سے اردو ادب کے طالب علموں میں تخلیقی شعور کی تربیت تو ایک طرف انہیں ادب کو صحیح طور پر پڑھنے کا ذہنگ تک نہیں آتا۔

یہ ایک المناک حقیقت ہے کہ ۹۸ فیصد اُردو کے لکچرار اور پروفیسر اور کم و بیش اتنے ہی اردو ادب کے نقاد جانتے ہی نہیں کہ ادب کی مختلف اصناف کے شاہکاروں کا مطالعہ کس طرح کرنا چاہیے۔ اس معاملے میں نقاد

نسبتاً کم قصور وار ہیں کیونکہ ان کی کوتاہیاں بڑی حد تک ان کے کالج اور یونیورسٹی کے اساتذہ کی عطا کردہ بصیرتوں یا جہالتوں کا نتیجہ ہیں۔ کالج اور یونیورسٹی سے فارغ ہونے کے بعد نقاد بننے والے طلبائے اُردو مغربی ادب کی بہت سی کتابیں چاٹتے رہتے ہیں لیکن ان کے ذہن اس ایک سے نکل نہیں پاتے جس میں ان کے اساتذہ نے ان کو دھکیل دیا تھا۔

اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہے کہ تنقید نگاروں کے ایک جم غفیر کے ہاؤڈو اُردو تنقید کوئی محسوس کارنامہ انجام دیتی نظر نہیں آتی اور موجودہ تخلیقی طریقہ خود ان نقادوں کو اطمینان بخش معلوم نہیں ہوتا جو تخلیقی ادب سے کوئی بڑا مطالبہ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ ویسے یہ اور بات ہے کہ دوست نوازی کی بنا پر کوئی دوسرے درجے کے شاعر کو اقبال سے آگے بڑھا دے یا تنقید و شعر میں بیجا مداخلت کرنے والوں کو اہم نقاد اور ممتاز شاعر قرار دے۔

عام طور پر اُردو کی نصابی کتابوں سے طلبہ کے ذہن میں جو تاثر پیدا ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ اُردو ادب نشر میں حالی اور شبلی پر ختم ہو جاتا ہے اور شاعری میں اقبال پر۔ اس کے بعد جو کچھ آج کل کے صد سالوں اور کتابوں میں نظر آتا ہے وہ ناقابل اعتنا ہے۔ اس قسم کے تاثر یا خیال سے خود اُردو لکچراروں کی اکثریت کے ذہن خالی نہیں۔ اُردو کے طالب علموں کو انٹرمیڈیٹ سے لے کر ایم۔ اے تک کسی منزل میں یہ نہیں بتایا جاتا کہ حالی، شبلی، اور اقبال کے بعد اُردو شعر و ادب میں کیا کچھ ہوا۔ موجودہ اُردو ادب کا مغربی ادب سے کیا رشتہ ہے۔ میراجی اور ن۔ م۔ راشد جیسے شاعر کیوں پیدا ہوئے اور ہورہے ہیں۔ چھوٹے بڑے مصرعوں والی نظم شاعری کی کون سی قسم ہے

اور اسے کس طرح پڑھنا چاہیے۔ نذیر احمد اور قرۃ العین حیدر کے نادولوں میں کیا فرق ہے۔ حالی اور حسن عسکری کی تنقیدیں ایک دوسرے سے مختلف ہیں یا نہیں۔ یہ اور اس قسم کے کتنے ہی اہم سوالات ہیں جن کے جوابات یا کم از کم خود ان سوالات سے اُردو میں ایم۔ اے کرنے والوں کو واقف ہونا چاہیے لیکن میں یونیورسٹی کے ایسے اساتذہ کو جانتا ہوں جو خود ان سوالات سے نا آشنا ہیں۔ چون کفرانہ کعبہ بر خیز و کچا ماند مسلمان۔

مغربی ممالک میں ہر جگہ ادبی نصاب میں جدید ادب کو اتنی ہی اہمیت حاصل ہے جتنی قدیم ادب کو اور جس طرح قدیم ادب کے شاہکاروں کو پڑھانے والے خاص خاص ادیبوں اور شاعروں کے اسپیشلسٹ ہوتے ہیں اسی طرح جدید ادب کے پڑھانے والے بھی جدید ادیبوں اور شاعروں کے اسپیشلسٹ ہوتے ہیں۔ ان کے برعکس ہمارے یہاں یونیورسٹی کے اساتذہ میں غالب اور اقبال تک کے اسپیشلسٹ نایاب ہیں۔

مغربی ممالک میں ادب کے طالب علموں کے تنقیدی شعور کی تربیت کے لئے اسکول سے لے کر یونیورسٹی تک کے اساتذہ نے ایسی ایسی کتابیں لکھ دی ہیں کہ ان سے ہمارے بڑے سے بڑے نقاد تک مستفید ہو سکتے ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں ابھی تک یونیورسٹی کے طلبہ کے لئے بھی یونیورسٹی کے اساتذہ نے اس قسم کا کوئی کام نہیں کیا۔

اُردو کے موجودہ ادب کا مغربی ادب سے کتنا گہرا رشتہ ہے اور اُردو ادب کی آئندہ ترقی کس حد تک مغربی ادب سے واقفیت پر منحصر ہے اور اس لحاظ سے یونیورسٹی کے اُردو نصاب میں کیا کچھ تبدیلیاں

کرنی چاہئیں اس کا احساس ابھی تک ہماری یونیورسٹیوں کے شعبہ اُردو میں عام نہیں ہے۔

صحیح تعلیم کے لئے صحیح نصاب پہلی ضرورت ہے۔ لیکن صحیح تعلیم اس وقت تک ممکن نہ ہوگی جب تک صحیح نصاب کے ساتھ ساتھ صحیح معلم موجود نہ ہوں خصوصاً یونیورسٹیوں میں۔

تعلیم بالخصوص شعر و ادب کی تعلیم ایک تخلیقی عمل ہے۔ لیکن جب ہم معلم حضرات و صبیح اور گہرے علم کے ساتھ ساتھ اپنے اندر کوئی تخلیقی جوہر نہ رکھتے ہوں کسی یونیورسٹی کا شعبہ اُردو ملک کی ادبی سرگرمیوں کو روشنی اور سرگرمی کیوں کر فراہم کر سکے گا۔

کسی ترقی یافتہ اور ترقی پذیر قوم کی یونیورسٹی کا شعبہ ادب کس طرح اور کس حد تک ملک کے ادب میں ترقی اور تبدیلی پیدا کرتا ہے اس کا اندازہ آئندہ سطروں سے کیجئے جن میں انگلستان کی کیمبرج یونیورسٹی کے بچا پس منالہ ادبی تجربات کی داستان پیش کی جاتی ہے۔ پاکستان کے جن خوش نصیب افراد نے براہ راست کیمبرج یونیورسٹی ہا کر انگریزی ادب کی تعلیم حاصل کی ہے انہیں یہ داستان کسی نہ کسی حد تک ضرور معلوم ہوگی لیکن ان کے علاوہ پاکستان میں انگریزی کے عام لکچرار اور پروفیسر صاحبان کو شاید ہی اس کا علم ہو اور اُردو کے پروفیسر صاحبان تو اس داستان سے یقیناً بے خبر ہوں گے۔ اگر وہ اسے پڑھنے کی زحمت گوارا کر لیں تو ممکن ہے یہاں بھی اُردو ادب اور شعبہ اُردو کے درمیان وہ مفید رشتہ پیدا ہو سکے جو اب تک مفقود رہا ہے۔

(۲)

یہ داستان سی۔ بی۔ کوکس اور اے۔ ای۔ ڈائن کی کتاب ”مبدعیت“

کے دیباچے سے ماخوذ ہے۔ ماخوذ کیا ہے بلکہ بڑی حد تک انہیں کے الفاظ کا اردو ترجمہ ہے۔ کوکس اور ڈائسنس انگریزی ادب میں کیا حیثیت رکھتے ہیں اس سوال پر غور کرنے کی بجائے یہ دیکھئے کہ وہ ہمیں کیمرج یونیورسٹی کا کتنا سبق آموز قصہ سنارہے ہیں۔ یہ مضمون دراصل اسی قصے کے لئے لکھا گیا ہے۔ اس لئے یہاں تک جو کچھ لکھا گیا اسے محض تہیہ سمجھئے۔ اصل مقصد یہ ہے۔

۱۹۱۷ء میں جب کیمرج انگلش ٹرائپس کی ابتدائی انگریزی شاعری کے بیشتر نقاد مبہم اور استعاری اسلوب میں تنقیدیں لکھ رہے تھے۔ ٹائٹلز کے ادبی مضمیموں میں جو تبصرے شائع ہوئے تھے ان کا انداز بات چیت کا تھا اور وہ بیانات اور غیر واضح تعریفوں سے لہریز ہوتے تھے۔ مثلاً ان تبصروں میں اس قسم کے فقرے ہوتے تھے: ”سنہری نظم“، ”خالص لطیف روح“ یا ”اس کا ذہن اس وسیع دنیا سے مشابہ تھا جو آنے والے واقعات کا خواب دیکھ رہی ہوئے“

یہ اسلوب اس مفروضے پر مبنی تھا کہ ادب ایک حسین چیز ہے چاہے اور انبساط کی پیداوار۔ اور یہ کہ شاعری کو عالم مثال میں داخل ہونے کا دروازہ ہونا چاہیے۔

ای۔ ایم۔ ٹیلیارڈ نے اپنی کتاب *Muse Unchained* (۱۹۵۸ء) میں بتایا ہے کہ ۱۹۱۵ء کے بعد والے دور میں کیمرج کے استادوں نے کس طرح اس غیر واضح تعریفی تنقید کو کسی بہتر تنقید سے بدلنے کی کوشش کی۔ اس دور میں آئی۔ اے۔ رچرڈز جن کی مشہور کتاب

Practical Criticism ۱۹۲۹ء میں شائع ہوئی تھی خاص طور

پر ذی اثر ثابت ہوئے۔ رچرڈز کی تربیت ایک فلسفی کی حیثیت سے ہوئی تھی۔ انہوں نے ۱۹۱۵ء میں مورل سائنس میں فرسٹ کلاس حاصل کیا تھا۔ جب وہ طالب علم تھے تو کیمبرج میں فلسفے کے سب سے با اثر استاد جی۔ ای۔ مورس تھے جو جدید لسانیاتی تجزیے کے بانیوں میں سے تھے۔ لفظوں کے معنی سے لے۔ جے۔ آر جیے جدید فلسفیوں کی دل چسپی اور ادبی تنقید کا نشوونما دونوں متوازی رہے ہیں۔ رچرڈز نے مورس سے بظاہر سادہ بیانات کو جانچنا اور ان کے معنی کے مختلف پہلوؤں پر غور کرنا سیکھا۔ انہوں نے اس تکنیک کو تخلیقی ادب پر استعمال کیا اور رفتہ رفتہ تنقیدی تجزیے کے اس تصور تک پہنچے جو آج رائج ہے۔

جب ۱۹۲۹ء میں انگلش ٹرانس میں توسیع کی گئی تو عملی تنقید امتحان کا لازمی جز بن گئی۔ آنے والے سالوں میں ادبی عبارت کی دقیق جانچ پڑتال کئی یونیورسٹیوں کے نصابوں کا عام جزو بنادی گئی۔ اسکولوں میں اس کی مقبولیت بڑھتی رہی ہے اور اس قسم کے سوالات کے مندرجہ ذیل نظم کی تکنیک اور اس کے معنی کا تجزیہ کرو، اُو O اور اے A دونوں سطحوں کے طلبہ کے دلوں میں دھڑکنیں پیدا کرتے رہے ہیں۔

کیمبرج کے نقادوں نے لفظ 'تجزیہ' کو ایک نئے انداز سے استعمال کیا۔ انہیں قواعد کے کڑا اصولوں سے بحث نہ تھی۔ ان کی کوشش یہ تھی کہ ادب کے تخلیقی اثر کو ٹھیک ٹھیک بیان کر سکیں۔ انہیں مخصوص عبارتوں کے گہرے مطالعے سے ماضی کے بڑے نقادوں کی بہ نسبت زیادہ دل چسپی تھی۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں اس طریق کار کے بڑے عامل

ایف۔ آر۔ لیوس ولیم ایمپسن اور ایل۔ بی۔ ٹائٹس تھے جن کے شاندار اور مباحث انگیز تجزیے نے اس تکنیک کو دنیا بھر میں مشہور کر دیا۔ بعد کی دہائیوں میں بہترین انگریزی اور امریکی تنقید کے بیشتر حصے پر ان نقادوں کا اثر غالب رہا ہے۔

لیکن حال میں کئی ذی اثر استادوں نے غور و فکر کے بعد دوسری رائیں قائم کی ہیں۔ جیلن گارڈنر اور سی۔ ایس۔ لیونس دونوں نے اس طریق کار کے عملی اثرات پر بددست حملے کئے ہیں۔ ڈومنگو ڈیوی اور فرینک کروڈ جیسے نقادوں نے اس تکنیک کے بعض بنیادی مفروضوں کو چیلنج کیا ہے۔

اگر آج اس طریقے کو موثر طریقے پر استعمال کرنا ہے تو اس کے لئے عملی تنقید کی تاریخ اور اس کے موجودہ استدلال کا علم قطعی ضروری ہے۔

عملی تنقید کے مفروضات ————— کیمریج کے اساتذہ فرائیڈ سے بہت متاثر ہوئے تھے اور انہوں نے محسوس کیا تھا کہ جس طرح انسانی عمل پوشیدہ محرکات کا نتیجہ ہوتا ہے اسی طرح شاعری کی عمدہ قسم اپنے اندر مخفی معنی رکھتی ہے۔ تجزیے کے ابتدائی عاملین شاعری میں امن باریک مضمرات کو دریافت کرنے میں مہارت رکھتے تھے جن سے خود شاعر ناواقف تھا۔ ولیم ایمپسن کی کتاب سیون ٹائٹس اور ایسی گوئی (1938ء) اس طریق کار کی عظیم ترین مثال ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ جب ورد ڈزور تھ ایک لوط کا تھا تو اس کے پاس پہاڑوں کو ٹوٹم یا باپ کے بدل (father-substitute) کے طور پر استعمال کرنے کے سوا اور کوئی تخلیقی تحریک نہ تھی اور بائرن اپنی زندگی کے صرف آخری دور میں خصوصاً ڈان

ثروان کے پہلے کینٹونز میں بچپن کے اس Incest-fixation سے بچ سکا جس کا تعلق اس کی بہن سے تھا اور جو اس وقت تک (یعنی ڈان ثروان کے پہلے کینٹونز سے پہلے) اس کی شاعری کا موضوع تھا۔

ڈ۔ ایس۔ ایلیٹ جن کے تنقیدی مضامین نے کیمبرج میں انقلاب آؤں اثر پیدا کیا اتنے ہی ذی اثر ثابت ہوئے جتنے کفرائڈ۔

ایف۔ آر۔ لیوس اور ان کے رسالے Scrutiny (جو

۱۹۳۲ء میں جاری کیا گیا تھا) کے قلمی معادنین کی تحریریں بڑی حد تک عملی تنقید میں ایلیٹ کے خیالات کو استعمال کرنے کی کوشش سے عبارت تھیں۔

شاعری کے تجزیے پر ایلیٹ کے دو نظریے خاص طور پر اثر انداز ہوئے

① اپنے مضمون 'مابعد الطبیعیاتی شعرا' (۱۹۳۷ء) میں ایلیٹ نے اس

dissociation of sensibility (ادراک کی علیحدگی) کا ذکر کیا

جس کے بارے میں ان کا خیال تھا کہ یہ چیز ۱۷۰۰ء کے لگ بھگ انگریزی لکھنے والوں میں پیدا ہوئی۔

② اور اپنے مضمون 'ہیملٹ' (۱۹۱۹ء) میں ایلیٹ نے Objective

Correlative کی ضرورت پر گفتگو کی۔

یہی وہ دو تصورات ہیں جنہوں نے ۱۹۱۹ء سے اب تک اتنی نزاعی

بحثیں پیدا کی ہیں۔

ایلیٹ کے نزدیک بڑی نظم متحدہ ادراک کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مثال

کے طور پر ڈن کی شاعری میں ہم خیال اور جذبہ دونوں کو ایک ساتھ کا فرما دیکھتے ہیں۔

ایلیٹ کا ذاتی مطمح نظر یہی تھا کہ وہ اپنی شاعری کو 'متحدہ ادراک'

کا نتیجہ بنائیں اور کیمبرج میں ان کے ذہنی شاگردوں کو یقین تھا کہ شاعری انہیں فن کار کے منفرد اور لطیف شعور کا شریک بننے میں مدد دے سکتی ہے۔

ایف۔ آر۔ لیوس اور ان کے شاگردوں کے لئے تجزیہ ادب کے صحیح بیان کے لئے محض تکنیک نہ تھا بلکہ ایک ایسا طریقہ تھا جس کی مدد سے قاری متحدہ ادراک کے قریب پہنچ سکتا تھا۔

تجزیہ اس لئے مزوری تھا کہ نظم متلازم و مربوط احساسات و خیالات کی جھپٹکیوں سے پیدا ہوتی ہے۔

کوئی عظیم نظم کسی جانے پہچانے تجربے کا سادہ اور زوردار بیان نہیں ہوتی یعنی الکنز نڈر پوپ کے مطابق جسے اکثر سوچا گیا لیکن کبھی اتنی اچھی طرح ظاہر نہیں کیا گیا، کا مصداق نہیں ہوتی بلکہ حد درجہ انوکھی تخلیق ہوتی ہے جو متن کے گہرے تجربے کے بعد ہی پورے طوط پر سمجھ میں آ سکتی ہے۔

شاعری کے متعلق ان نظریات کی بنا پر عملی تنقید لکھنے والا نظم کے معنی میں پیچیدگی، ابہام اور کثرت کی تلاش پر اپنا وقت صرف کرتا تھا۔

اسے نظم میں طنز اور ظرافت (irony and wit) کا یہ ترجمہ صحیح نہیں لیکن میں کیا کروں — نفیس و دلکش معلوم ہوتی سمجھیں کیونکہ جن نظموں میں یہ خوبیاں ہوتی ہیں ان میں اثر کی مختلف سطحیں دکھانے کی گنجائش ہوتی ہے۔

’فردوسِ گم شدہ‘ جیسی طولانی اور مدلل نظمیں جن کی زیادہ تر تنظیم عقلی تجزیے پر منحصر ہوتی ہے ان کی قدر و قیمت کم ہو گئی اور نقاد تمام نظموں بلکہ ڈراموں اور ناولوں کو بھی امیجری کے ڈھانچے کے اعتبار

سے غنائی شاعری سے مشابہ سمجھنے لگے۔

Scrutiny کے پہلے شمارے میں اس رسالے کے نکالنے والوں نے اپنے منشور میں لکھا کہ ”فن کی طرف فرد کے رد و عمل کی نوعیت اور انسانی زندگی کے لئے اس کی عام اہلیت کے درمیان ایک ضروری رشتہ ہوتا ہے“ جدید معاشرے کو موجودہ تہذیب اقتصادی مسابقت کے دباؤ اور شہار بازی کے غلط استعمال نے خراب کر دیا ہے۔ اس زواں پذیر دنیا میں نقاد منتخب لوگوں کی چھوٹی سی جماعت کا رکن بننا ادب سے اپنے رابطے کی بنا پر وہ اس قیمتی روایت سے باخبر تھا جو اس کے معاصرین کی وسیع اکثریت کے لئے گم ہو چکی ہے۔ نظموں کے تجزیوں کے ذریعے وہ متحدہ ادراک کی لطافتوں اور نزاکتوں کا علم حاصل کرتا تھا۔

ادب کی اخلاقی تصدیقیت کا نظریہ عملی تنقید کے بارے میں بہت سی تلخ بحثوں کا سرچشمہ رہا ہے۔

اس نظریے کے عالمین کے نزدیک ادبی تجزیہ علمی ورزش نہ تھا بلکہ نچتہ اقدار تک پہنچنے کا ایک ذریعہ تھا۔

ایلیٹ نے ”متحدہ ادراک“ کی جو تعریف کی ہے وہ ملازم جیسے فزسی علامت پسندوں سے ماخوذ ہے جن سے ٹی۔ ای۔ ہیوم ”ازرا پاؤنڈ اور پہلی جنگ عظیم سے پہلے کے انگلستان میں امیجسٹ اسکول والے متاثر تھے۔ ان لکھنے والوں کے نزدیک کسی نظم کا جوہر (substance) اس کی

امیج اور resonances (گونج) سے عبارت ہوتا تھا۔

نظم کی امیج قاری کو روشنی کا وہ لمحہ عطا کرتی تھی جو عام ادراک سے بالاتر ہے اور اس طرح نظم قاری کو ایک ایسے ادراک سے روشناس کراتی

بھی جو روزمرہ زندگی میں نہیں پایا جاتا۔

فرینک کروڈ نے اپنی کتاب 'دی ومانک ایج' (۱۹۱۷ء) میں دکھایا ہے کہ ایج پر یہ زور دینی تجزیے کی تکنیکوں پر بہت اثر انداز ہوا ہے۔

طلبہ کو یہ سکھایا گیا ہے کہ وہ خاص طور پر مختلف امیجز کے اثرات کو دیکھیں اور نظم میں مختلف امیجز کے باہمی رشتے پر غور کریں۔

نظموں کے بہت سے تجزیوں میں قافیوں، صنفی روایتوں اور نثری ترکیب و ترتیب کی طرف توجہ دینے کی بجائے صرف امیجز کے پیچیدہ سانچے کی طرف توجہ دی گئی ہے۔

اس کا مطلب یہ رہا ہے کہ ہر نظم کی اپنی ایک تنظیم ہوتی ہے جو ایج پر مبنی ہوتی ہے اور عام قواعدی ڈھانچہ نسبتاً کم اہمیت رکھتا ہے۔ ایلٹ کی نظم 'دی ویسٹ لینڈ' مربوط امیجز کے تصور کی نمائندگی کرتی ہے۔

ایج پر یہ اصرار objective correlative کی اس تعریف کی طرف رہنمائی کرتا ہے جو ایلٹ نے کی ہے۔ objective correlative کی جو تشریح ایلٹ نے کی ہے وہ ان کے اس نقطہ نظر کو واضح کرتی ہے کہ تجربہ عقلی زبان میں مکمل طور پر بیان نہیں کیا جاسکتا۔ صرف امیجز کے ذریعے اسے پورے طور پر ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

اداک کی علیحدگی اور ملزومات خارجی کے ان نظریوں سے ایٹ آر لیوس نے بڑی حد تک وہ تنقیدی زبان اخذ کی ہے جسے وہ نظموں کے تجزیوں میں استعمال کرتے ہیں۔

لیوس بار بار معنویت یا معنی خیزی (significance)

کا ذکر کرتے ہیں اور اس بات کا اندازہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں کہ نظم میں متحدہ اور اک کا اظہار کس حد تک ہو سکتا ہے اور وہ اس پر غور کرتے ہیں کہ نظم کے الفاظ میں معنویت کس حد تک حاصل کی جاسکی۔

’معنویت‘ اور اس کا ’حصول‘ ایسے الفاظ ہیں جنہیں وہ بار بار استعمال کرتے ہیں۔ کیمبرج نقاد اس بات کے قائل رہے ہیں کہ شاعری بالخصوص امیجری کے مفصل تجزیے کے ذریعے قاری روایت کی ان لطافتوں کو اپنے اندر جذب کرتا ہے جو ادبی اندازے کی پختگی میں ظاہر ہوتی ہیں۔

کیمبرج اسکول کو شروع ہی سے مخالفانہ اور غفبناک تنقیدوں کا سامنا رہا ہے۔ ماہرین لسانیات کا اصرار تھا کہ ٹرائٹس ذہن کے لئے ’صحیح تربیت‘ فراہم نہیں کرتی اور یہ کہ زبان کا مطالعہ ادب کے ہر سبق کا لازمی جزو ہے۔ اس قسم کے اعتراضات اب بھی ہو رہے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ادب کے بعض نہایت ذی اثر اساتذہ نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ ادب کی تعلیم کا جو طریقہ اختیار کیا گیا ہے اس کے نتیجے نہایت افسوس ناک ہیں۔ ہیلن گارڈنر اور سی۔ ایس۔ لیونس دونوں نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ طالب علم تجزیے کی تکنیک سیکھنے اور اچھی طرح امتحان دینے کے باوجود تعمیری شعر کی حقیقی صلاحیت سے محروم رہ سکتا ہے۔

امتحان میں کامیاب ہونے کے لئے طالب علم کا یہ بتانا ضروری ہے کہ ایک شاعر دوسرے سے بہتر کیوں ہے۔ سی۔ ایس۔ لیونس کو اس میں شک ہے کہ اسکول کے طالب علم پر جس کا مذاق ابھی ناپختہ ہے کسی فیصلے کو نافذ کرنا دانش مندی ہے یا نہیں۔ اس بات پر بہت سے اساتذہ متفق ہوں گے کہ تجزیے کی عادت شاعری کی طرف غلط رویوں کا باعث ہو سکتی ہے۔

جو تختہ کسی نظم میں زیادہ سے زیادہ باریکیاں اور ابہام دریافت کرتا ہے اسے اور بکسل سمجھا جاتا ہے اور وہ زیادہ سے زیادہ نمبر یا سکنا ہے۔ اس طرح سادہ اور غیر مبہم شاعری کی قدر و قیمت گھٹ جاتی ہے اور پیچیدہ شاعری اپنے استحقاق سے زیادہ اہم بن جاتی ہے۔

ان عملی اعتراضات کے علاوہ امیجر کی طرف عملی تنقید لکھنے والوں کے دلوں پر کتنی زبردست تحقیقی کام ہوئے ہیں۔ ان میں سے دو جو سب سے زیادہ اہم ہیں یہ ہیں۔

① ڈونلڈ ڈیوی کی کتاب Articulate Energy جو ۱۹۵۵ء میں شائع ہوئی اور

② فرینک کروڈ کی کتاب دی رومانٹک لیجنج، جو ۱۹۵۷ء میں منظر عام پر آئی۔

ڈیوی کی کتاب میں دقیق استدلال سے کام لیا گیا ہے اور اس کا مطالعہ آسان نہیں ہے۔ لیکن یہ اُن اہم ترین تنقیدی کتابوں میں سے ہے جو ۱۹۵۰ء سے ۱۹۶۰ء کے درمیان لکھی گئیں۔

ایلیٹ نے طرز و مات خارجی کی جو تعریف کی ہے ڈیوی نے اسے چیلنج کیا ہے۔ ڈیوی کے نزدیک زبان مطلوبہ اثر کو متعدد ذرائع سے حاصل کرتی ہے۔ ان میں سے ایک نہایت اہم ذریعہ صدمہ علم نحو کا استعمال ہے۔

زبان کی طرف انہوں نے دوسرے دو چہرے دریافت کئے ہیں۔

① زبان و مناحت کا آلہ تصور کی جاتی ہے۔ — موسیقی کی ہم آہنگیوں کی طرح رشتوں کے قائم کرنے کا ایک ذریعہ۔

② دوسرا رویہ جو ۱۹۵۰ء سے ۱۹۶۰ء تک کے شاعروں میں مقبول رہا

ہے علم پر بے اعتقادی سے پیدا ہوتا ہے۔

امیجیٹوں اور ان کے مقلدین کے نزدیک زبان اسی وقت قابل اعتبار ہوتی ہے جب وہ الگ الگ لفظوں کی یونٹ میں توڑ دی جاتی ہے۔ اور جب وہ وسیع پیمانے پر عقلی وضاحت کی کوشش ترک کر دیتی ہے۔

سترھویں اور اٹھارھویں صدی میں شعرا اس مفروضے پر کاربند تھے کہ شاعری میں علم نحو کو شعری معنی کے بوجھ کا حامل ہونا چاہیئے۔ بیسویں صدی میں شعرا کا عمل برعکس مفروضے پر رہا ہے۔ ان کے نزدیک نظم ایک نامیاتی ہیئت رکھتی ہے جو اکثر امیجز کے ڈھانچے پر منحصر ہوتی ہے اور جب نحوی شکلیں محفوظ رکھی جاتی ہیں تو ان کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔

ڈیوی کا دعویٰ ہے کہ نحوی نظام گزشتہ تمدن کی اُس جائداد کا جزو ہے جو درٹے کے طور پر دوسروں کو مل سکتی ہے اور اس ورثے کو مضبوطی کے ساتھ پکڑے رہنا بہترین اور اہم ترین معنی میں روایاتی یا روایت پرست ہونے کا مترادف ہے۔

علم نحو سے کنارہ کشی شاعری اعصابی ناکامی، شعوری ذہن کی قابل فہم ساخت اور اس کی سرگرمی کی محنت پر بے اعتقادی کا ثبوت ہے۔

ایلیٹ کا ملزومات خارجی والا نظریہ تصوری خیال پر بے اعتقادی کا اظہار ہے اور شاعری کے بہت سے تجزیوں کی بنیاد اس مغالطے پر ہے کہ جس چیز کی تصویر نہ بنائی جاسکے اس کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔

واقعہ یہ ہے کہ ہمارے اوقات مجرور زبان تجربے کے اظہار (articulation) کے لئے امیجری سے زیادہ محسوس اور ضرورت کے

اعتبار سے کافی (adequate) ثابت ہو سکتی ہے۔

خود کا رنج کا خیال تھا کہ تصویری خیال امیجز کی مدد سے پیدا ہونے والے خیال کو پیچھے چھوڑ گیا ہے۔

ڈیوی کا مقصد شاعری اور تنقید دونوں میں علامت پسند روایت اور اس کے بعد کی روایت کی کوتاہی کو اجاگر کرنا ہے۔

ڈیوی کا خیال ہے کہ الفاظ ایک قسم کا معاہدہ ہیں جس میں بولنے والے اور سننے والے (دیکھنے والے اور پڑھنے والے) خاموشی کے ساتھ شریک ہوتے ہیں اور اگر مہذب ابلاغ حاصل کرنا ہے تو اس کے لئے مزوری ہے کہ الفاظ روزمرہ معنی سے اپنا رشتہ قائم رکھیں اور خود شاعروں کے ہاں ایک نجی زبان میں تبدیل نہ ہوں۔

شاعروں سے ڈیوی کا مطالبہ یہ ہے کہ وہ جو کچھ کہتے ہیں اس سے وہی مراد لیں اور اپنی نظموں کا عام تجربے سے رابطہ پیدا کریں۔

حالیہ شاعری، حالیہ تنقید اور ادبی تجزیے کے موجودہ طریقے پر ڈیوی کے خیالات کا زبردست اثر پڑ رہا ہے۔

ڈیوی کا اثر غالب علموں کو نظموں کی تشریح و تعبیر کے معاملے میں نئی روش کا فیور کی لامتناہی کوششوں سے روکتا ہے اور انہیں مخصوص ادوار کے ادبی اصناف کی نوعیت کے مطالعے کی ترغیب دے رہا ہے۔

ڈیوی ذہن کی قدر و قیمت اور عقلی نظام کا حق جتاتے ہیں۔ وہ شاعری کو ابلاغ کے روایتی اسلوب کی طرف واپس لانے کی کوشش کر رہے ہیں تاکہ شاعر کا یہ تصور دوبارہ پیدا ہو سکے کہ شاعر ایک آدمی ہے جو آدمیوں

سے بات کرتا ہے۔

فرینک کروڈ نے اپنی کتاب 'رومانٹک اسٹیج' میں ڈیوی کی طرح اس نظریے پر حملہ کیا ہے کہ تصویری خیال کے مقابلے میں اسٹیج لازمی طور پر سمجھ بوجھ کا ایک برتر طریقہ ہے۔

انہیں خیال کے منطقی ڈھانچوں کی قدر و قیمت پر اصرار ہے اور انہوں نے یہ دکھایا ہے کہ یہ منطقی ڈھانچے ڈن (Donne) کی ٹکلیک کا لازمی حصہ ہیں۔

لیکن کروڈ کی کتاب خاص طور پر اس لئے مشہور ہوئی کہ اس میں ایلیٹ کے ادراک کی علیحدگی والے نظریے پر حملہ کیا گیا ہے۔ کروڈ نے یہ ثابت کیا ہے کہ اس نظریے کا کوئی تاریخی جواز نہیں ہے۔

شاعری میں خود ایلیٹ جو کچھ حاصل کرنے کی کوشش کر رہے تھے اس کو واضح کرنے کی کوشش کے طور پر ان کا متذکرہ نظریہ (ادراک کی علیحدگی) وجود میں آیا۔ اسے کبھی ایک ایسی تاریخی صداقت کے طور پر استعمال نہیں کرنا چاہیئے تھا جو نظموں کے تجزیے کا طریقہ متعین کرتی ہے۔

عظیم شاعری صرف گونج پیدا کرنے والے امیجز کا سلسلہ نہیں ہوتی۔ وہ عام بات حیات کے طریقوں کو استعمال کرتی ہے اور اسے چاہیئے کہ وہ قاری کو ایسے معنی فراہم کرے جو آسانی سے دستیاب ہو سکتے ہیں۔

آرٹ انسانوں کے لئے ہوتا ہے جو عادات و زمان و مکاں میں رہتے ہیں، جن کی زبان کو افعال آگے بڑھتے ہیں اور شاعری کی عظیم روایت وہ ہے جو معنی اور علم سمو کے مروجہ اصولوں کی پابندی کرتی ہے۔

ان میں سے بیشتر اعتراضات کا تعلق عملی تنقید سے نہیں بلکہ اس کے

غلط استعمال سے ہے۔ عملی تنقید اپنی بہترین شکل میں اس بات کو یقینی بناتی ہے کہ طالب علم اپنے استاد کی راہوں کو دہرانے کی بجائے ان نظموں پر جنہیں اس نے پہلے کبھی نہیں دیکھا عطا ذاتی فیصلوں کا اظہار کرے گا۔

آج ضرورت اس بات کی ہے کہ عملی تنقید صحیح طور پر سکھائی جائے۔ طلبہ کو وہ حقارت آمیز لہجہ سکھانا کوئی معنی نہیں رکھتا جو نظموں کے معاملے میں عالیہ ادوار کی تنقید کے بدترین پہلوؤں میں سے ہے۔

چھوٹی شاعری سے لطف اندوز ہونا مطالعے کے تجربے کا ایک لازمی جزو ہے۔ خوبیوں کے مختلف درجوں میں فرق کرنے کی صلاحیت قدر شناسی کے جزو کے طور پر سکھانا چاہیئے نہ کہ ناپسندیدگی کے جزو کے طور پر۔

مفید تجزیہ وہ ہے جس میں کسی اچھی نظم سے لازمی طور پر کسی بڑی نظم سے نہیں بحث ہوتی ہے اور جو یہ بتاتا ہے کہ اچھی نظم کو کیوں اور کس طرح سراہنا چاہیئے۔

ڈیوی اور کر موڈ نے ہمیں ایلپٹ کے نظریوں کی کوتاہیوں سے بچنے میں مدد دی ہے۔

گریم ہفٹ نے اپنی کتاب Image And Experience میں یہ ثابت کیا ہے کہ ۱۹۵۰ء کے بعد کی شاعری شاعری کی صحیح روایت کی طرف واپسی کی شاعری ہے۔

”جدید تحریک“ نے بڑی شاعری تو یقیناً پیدا کی لیکن وہ ایک ایسے راستے پر جا رہی تھی جو آگے جا کر رک جاتا ہے۔

بیسویں صدی میں صحیح روایت کی نمائندگی مارڈی، گریوز

ایڈون میور، لارکن اور ٹچیمین نے کی ہے۔ ان شعرا نے جو امیجز استعمال کئے

ہیں وہ بہت معنی خیز ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ ان کی نظمیں سیدھے سادے عقلی معنی پیش کرتی ہیں۔ ان کے یہاں شاعر ایک اجنبی کی حیثیت سے جدید شاعری کے چند محرموں کے سامنے ایک مخصوص زبان میں بولتا نظر نہیں آتا۔ بڑے رومانی شاعر کی طرح وہ اپنے آپ کو ایک ایسا آدمی محسوس کرتا ہے جو ایک دکنی دنیا میں آدمیوں سے ہٹ کر رہا ہے۔

ایلیٹ کی نظم 'وی ویٹ لینڈ' پاؤنڈ کے کینٹوز اور کچھلی دو جنگوں کے درمیان کی جیشتر شاعری ۱۹۱۸ء کے بعد کی دنیا کے انتشار کی روداد ہے۔

۱۹۱۵ء سے ہم لوگ نسبتاً زیادہ خطرناک دنیا میں سانس لے رہے ہیں۔ یہ دنیا نکلیڑوں کے خطرے سے دوچار ہے۔ لیکن شاعری پر اس خطرے کا براہ راست اثر بہت کم ہے۔

یہ سوال کہ شاعری اس سمت میں کیوں مڑ گئی آج کے برطانوی ذہن کے پورے مزاج کو سمجھنے کی کوشش سے عبارت ہے۔

نئے شعرا (ٹنڈ ہفنز، آر۔ ایس۔ ٹومس، ٹوم گن، لارکن) عام انسانی حالت پر بہت ترس کھاتے ہیں اور اپنے فن کے ذریعے یہ ظاہر کرتے ہیں کہ انسانی ذہن اب بھی انتشار پر کسی حد تک قابو پا کر نظم و ترتیب کی فضا قائم کر سکتا ہے۔

اس بڑی تبدیلی میں کیمبرج اسکول کے نمائندے گرہم ہفٹ، ڈونلڈ ڈیوی اور جون ہولووے کو بڑا دخل ہے۔

(۳)

مندرجہ بالا داستان کے ترجمے میں میں نسبتاً کم اہم اور غیر ضروری جملوں

اور عبارتوں کو چھوڑنا چلا گیا ہوں۔ ممکن ہے کہ ترجمے کے اعتبار سے میرا ترجمہ بہت ناقص تصور کیا جائے۔ لیکن اس کے نقص میں میری ذاتی کوتاہیوں کے علاوہ اُردو زبان کی کوتاہیوں کو بھی بہت دخل ہے۔ یوں تو اُردو بہت اچھی خوبصورت اور مال دار زبان ہے، لیکن اس کی محذوریوں کا جیسا ثبوت مجھے ترجمے میں ملتا ہے ویسا کہیں اور نہیں۔ بہر حال یہاں اصل مقصد ترجمہ نہیں بلکہ اس فرق کی جھلک دکھانا تھی جو ہم مڑوں کی یونیورسٹیوں کے شعبہ اُردو اور ایک ترقی یافتہ اور ترقی پذیر قوم کی یونیورسٹی کے شعبہ انگریزی میں ہے۔ اوپر کی سطروں میں آپ نے دیکھا کہ ترقی پسند قوم تجربے کی زحمتوں اور ناکامیوں سے ذرا بھی خوف نہیں کساتی۔ آگے بڑھنے اور خوب سے خوب تر تک پہنچنے کی دھن میں تجربے پر تجربے کرتی چلی جاتی ہے اور اس معاملے میں بڑے سے بڑے ہت کو توڑنے یا اس کو روندتے ہوئے گزر جانے میں ذرا بھی پس و پیش نہیں کرتی۔ اُردو ادب میں کسی ایلیٹ کے پیدا ہونے کا کوئی امکان نہیں ہے لیکن اگر زمانے کے اتفاقی کوشموں کے طور پر ایک ایلیٹ پیدا ہو جائے تو مجھے یقین ہے کہ وہ اُردو تنقید کا حرف آخر ہوگا۔ اُردو تنقید پھر اس سے آگے بڑھنے کا نام نہ لے گی اپنی روایات کو اسٹاپٹ کو دیکھتے رہنا، بڑی شخصیتوں کے بڑے کارناموں کا احترام کرنے کے باوجود ان کارناموں کی صحت پر شک کی نظر ڈال لینا، ترقی کی خاطر ہر قسم کی تبدیلی کو قبول کرنے کے لئے تیار رہنا زندہ قوموں کا شیوہ ہے۔ اور اس لحاظ سے ہم لوگ یقیناً زندہ قوموں میں سے نہیں ہیں۔ زندہ قومیں زندگی اور شاعری کی طرف اپنے دماغ میں تبدیلی کے لئے آمادہ رہتی ہیں لیکن ہمیں اپنے نصاب تک میں خوشگوار اور مفید تبدیلیاں

ناگوار گزرتی ہیں۔ چند سال پہلے میں ایک یونیورسٹی کے شعبہ اردو کی نصابی کمیٹی کا چند سال تک رکن رہا۔ میں نے اپنی رکینیت کے زمانے میں نصاب میں تدریسی تبدیلیوں کے لئے کوشش کی۔ مجھے آج بھی یاد ہے کہ میری ہر تجویز سے اس کمیٹی کے باقی ارکان کو کتنی کوفت ہوتی تھی اور نتیجتاً وہ میری تجویزوں کی منظوری میں کتنی رکاوٹیں ڈالتے تھے۔

کیمبرج کی مندرجہ بالا داستان سے یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ اسکولوں کا لہجوں اور یونیورسٹیوں میں ادب کی تعلیم سے ادب کی تخلیق کا کتنا گہرا رشتہ ہے۔ اگر ادب کی تعلیم غلط راستے پر جا رہی ہے تو وہ ادب کی تخلیق پر برا اثر ڈالے بغیر رہے گی۔

ادب کے بہترین قاری اسکولوں، کالجوں اور یونیورسٹیوں سے نکلنے والے طلبہ ہیں۔ ادیب اور شاعر بھی اسی طبقے سے پیدا ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ طلبہ کی ادبی تعلیم جس حد تک ناقص ہوگی اسی حد تک ادیب اور شاعر کی حیثیت سے وہ خود بھی ناقص ہوں گے۔

آج پاکستان سے لے کر ہندوستان تک اردو رسائل میں کسی بڑے موضوع پر خیال انگیز مباحثے کی بجائے چھوٹے چھوٹے موضوعات پر جو تو قوم میں جو رہی ہے، اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ اردو کے بیشتر نقاد بڑے موضوع کو چھوٹے اور چھوٹے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتے اور جو دو ایک نقاد اس کام کے اہل ہیں ان پر انڈے کے فضل سے جمود طاری ہے۔

پاکستان کالجوں اور یونیورسٹیوں کے شعبہ اردو کے نصاب میں بنیادی تبدیلیوں کی ضرورت ہے۔ میں نہیں جانتا کہ یہ تبدیلیاں کب تک ہو سکیں گی۔ ابھی تو حال یہ ہے کہ آج تک اردو کے کسی پروفیسر نے اردو ادب کی

ایک ایسی تاریخ تک نہیں لکھی جو طلبہ کو رام بابو مکسینہ کی تاریخ سے نجات دلوا سکے۔

اُردو ادب میں جو سطحیت پائی جاتی ہے اس کا ایک اہم سبب تو اُردو ادب کی وہی ناقص تعلیم ہے جو ہمارے اسکولوں، کالجوں اور یونیورسٹیوں میں عام ہے۔ دوسرا اہم سبب غالباً یہ ہے کہ ہمارے ادیب بڑی حد تک فلسفے سے بیگانہ ہیں اور ہمارے فلسفی ادب سے بیگانہ۔ جب تک یہ بیگانگی دور نہیں ہوتی اردو ادب میں فلسفیانہ گہرائی شاید ہی پیدا ہو سکے۔

اس مضمون کے پڑھنے والے کہہ سکتے ہیں کہ پاکستان جیسے ملک میں بیٹھ کر انگلستان جیسا ادب پیدا کرنے کی آرزو شیخ چلی کے خواب سے کم نہیں ہے۔ لیکن اتنا تو آپ جانتے ہیں کہ دنیا میں ہر بڑے کام کی ابتدا خواب دیکھنے ہی سے ہوتی رہی ہے۔ کاش ہم میں اچھے خواب دیکھنے ہی کی صلاحیت ہوتی۔

۷ جون ۱۹۶۷ء

جدید شاعری کی جدید ترین شکلیں

جدید شاعری کی سب سے جانی پہچانی خصوصیت اس کا ابہام ہے جسے شروع میں سب سے بڑی خامی سمجھا گیا اور بعد میں اس کی سب سے بڑی خوبی تصور کیا جانے لگا۔ اب جدید شاعری میں خواہ وہ مغرب کی ہو خواہ مشرق کی دونوں جگہ ابہام ایک جمالیاتی اصول کی حیثیت رکھتا ہے۔ ابہام صرف جنو سخن ہی نہیں جان سخن بھی ہے۔ ابہام کے جواز میں مغرب کے بڑے بڑے نقادوں نے دلائل اور نظریات کا انبار لگا دیا ہے اور اس کے اتنے محاسن اور محامد بیان کئے گئے ہیں کہ دورِ حاضر میں ابہام کے بغیر اچھی اور سچی شاعری کا تصور تقریباً ناممکن ہو گیا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ شعرو ادب کے عام قاری کے لئے ابہام جیسا مسئلہ شروع میں تھا ویسا ہی آج بھی ہے۔ شروع میں اگر عام قارئین ابہام کے مخالف تھے تو اب وہ ابہام کے باعث جدید شعرو ادب سے تائب ہو کر رہ گئے ہیں۔ نتیجتاً جدید شعرو ادب کے پڑھنے والے بڑی حد تک وہی ہیں جو اس کے لکھنے والے ہیں۔ عام ادب دوست لوگ عام فہم ناولوں اور افسانوں پر گزارہ کرنے لگے ہیں۔ شعرو ادب عوام کی بجائے خواص کا فن بن کر رہ گئے ہیں۔ لیکن دوسری طرف

جہاں تک مغرب کا تعلق ہے شاعری نے صرف ابہام پر قناعت نہیں کی بلکہ اس نے ابہام کے علاوہ اور ابہام کے بعد اور بھی کئی منزلیں طے کی ہیں جن کا کوئی عکس ابھی تک اردو شاعری پر نہیں پڑا ہے اور اس کی واحد وجہ یہ ہے کہ اردو ادب میں مغرب سے جو چیزیں درآمد ہوتی ہیں ان کے پہنچنے میں خاصی مدت لگ جاتی ہے۔ ممکن ہے آئندہ پانچ دس سال کے اندر اردو شاعری میں جدید شاعری کی وہ شکلیں بھی نظر آنے لگیں جن کی چند جھلکیاں میں اس مضمون میں دکھانا چاہتا ہوں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ جدید اردو شاعری ان اسالیب و تجربات کو بھی نہ اپنا سکے ٹھیک اسی طرح جس طرح وہ آج تک فرانسیسی شاعر اپولونیر اور امریکی شاعر ای۔ای۔کننگس کے اسالیب و تجربات کو نہ اپنا سکے۔ تاہم یہ غور و فکر لہجی اور فائدے سے خالی نہیں کہ مغربی شاعری ابہام کے بعد کدھر جا رہی ہے اور اس کی موجودہ سمت یا سمتوں سے ہمیں کیا سیکھنا ہے۔

اس وقت میرے سامنے امریکہ کے ان ۵۴ نوجوان شاعروں کی تین سو منتخب نظموں کا ایک مجموعہ (مطبوعہ جون ۱۹۶۵ء) پڑا ہوا ہے جو ۱۹۶۵ء سے منظر عام پر آتے رہے ہیں اور جن کی عمریں بیس سال سے تیس سال کے درمیان ہیں۔ اس مجموعے کے مقدمہ نگار ایک امریکی شاعر اور نقاد جیمس ڈیکی James Dickey ہیں جنہوں نے اپنے مقدمے میں ان نوجوان شاعروں کا مدعا حاذق تعارف کرایا ہے۔ یوں تو امریکہ یا مغرب کے جدید ترین شعری شعور کو جاننے اور سمجھنے کے لئے اس

مجموعے کے ہر شاعر کا مطالعہ ضروری ہے لیکن اگر ہم مشتے نمونے از خروارے کے طور پر اپنی گفتگو کو دو تین شاعروں تک محدود رکھیں جب بھی اس مضمون کا مقصد پورا ہو جائے گا۔

امریکہ کے مشہور ادیب اور ناول نگار ولیم سرویان کے صاحبزادے آرام سرویان Aram Saroyan جو ۱۹۰۷ء میں پیدا ہوئے ممتاز نوجوان شعرا میں شمار ہوتے ہیں۔ زیر نظر مجموعے میں ان کی چھ نظمیں شامل کی گئی ہیں جن میں سے ہر ایک عنوان سے محروم ہے۔ پہلی نظم ایک لفظ Oxygen پر مشتمل ہے۔ لیکن اس ایک لفظ کے لئے پورا صفحہ وقف کیا گیا ہے۔ اسی طرح دوسری نظم صرف دو لفظوں یعنی Wire air پر مشتمل ہے اور ان دو لفظوں کے لئے پورا صفحہ وقف کیا گیا ہے۔ تیسری نظم میں لفظ Crickets اوپر سے نیچے ۲۷ مرتبہ لکھا گیا ہے۔ چوتھی نظم صرف دو لفظوں سے عبارت ہے جو تلے اوپر لکھے گئے ہیں یعنی یوں۔

table

ambulance

پانچویں نظم میں لفظ Silence دو مرتبہ تلے اوپر لکھا گیا ہے۔ چھٹی نظم میں کل تین لفظ ہیں جو یوں لکھے گئے ہیں۔

Cent

book

City

اس مجموعے میں بیشتر شاعروں کی نظموں کے بعد ان کا مختصر سا سوانحی اور تنقیدی تعارف بھی ہے جس میں ان کے شعری نظریے پر بھی

مختوڑی سی روشنی ڈالی گئی ہے۔ افسوس ہے کہ ارم سرویان کے شعری نظریے کے بارے میں کچھ بھی نہیں کہا گیا۔ اس لئے ان کی ایک لفظی، دو لفظی، سہ لفظی یا تکرار ایک لفظی سے عبارت نظموں کو جن کا کوئی عنوان نہیں ہوتا سمجھنا کم از کم میرے بس کی بات نہیں۔ سرویان کی نظموں سے زبان و بیان یا صوت و آہنگ کا لطف اٹھانا بھی ممکن نہیں۔ اس کی وہ نظم جس میں لفظ Crickets ۳۷ مرتبہ لکھا گیا ہے، اگر اس کو یہ مابعد الطبیعیاتی معنی پہنائے جائیں کہ اس میں زندگی کی مکرر انو قوع مہملیت کو ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے جب بھی یہ سوال اپنی جگہ باقی رہتا ہے کہ شاعر کے اس مفہوم کو سمجھنے کے باوجود کیا اس نظم کو نظم کہا جاسکتا ہے؟ یہ شاعری تو کچھ اس طرح کی ہے جیسے کوئی شاعر موجودہ زندگی کے کھوکھلے پن پر نظم لکھنا چاہے تو ایک صفحے پر لفظ کھوکھلایا خالی گھڑا لکھ دے اور یہ سمجھے کہ اس نے مکمل نظم لکھ ڈالی۔ اگر شاعری یہی ہے تو اسکول کا ہر بچہ شاعر کہلانے کا حق حاصل کر سکتا ہے۔ مشہور امریکی فلسفی جارج سنٹیانا نے ایک موقع پر جدید شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ جدید شاعر نظم نہیں لکھتا۔ وہ قارئین کو اپنی نظم کا صرف اشارہ فراہم کر دیتا ہے تاکہ اس کی مدد سے قاری اپنے ذہن میں خود نظم لکھ لے۔ سرویان کی ان نظموں پر سنٹیانا کی اس رائے کا بھی اطلاق نہیں ہو سکتا کیونکہ سرویان تو اپنے قارئین کو اشارے دینے سے بھی گریز کر رہے ہیں۔ صرف ایک لفظ کے استعمال یا اس کی تکرار کو اشارہ بھی نہیں کہا جاسکتا۔

ارم سرویان کی نظموں میں ان کی تمام مہملیت کے باوجود کم از کم لفظ یا لفظوں کا استعمال ملتا ہے۔ لیکن امریکہ کے ایک دوسرے جوان

اور جواں ہمت شاعر رچرڈ کوسٹولینیز Richard Kostolanetz
 جو ۱۹۷۷ء میں پیدا ہوئے اپنی شاعری میں لفظوں کی بجائے صرف حرفوں
 سے کام لیتے ہیں۔

اپنی شاعری میں لفظوں کی بجائے صرف حرفوں سے کام لیتے ہیں۔
 زیر بحث مجموعے میں ان کی تین نظمیں شامل کی گئی ہیں جو ایک
 ہی موضوع پر ہیں۔ ہر نظم کا عنوان ہے۔

Tribute To Henry Ford

پہلے آپ پہلی نظم ملاحظہ فرمائیں۔

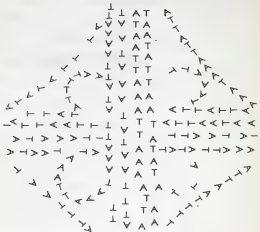
⊥		T	T
⊥	⊥		T
⊥			T
⊥		T	T
⊥		T	T
⊥	⊥		T
⊥		T	T
⊥	⊥		T

دوسری نظم یہ ہے۔

∨	∨
∨	∨
∨	∨
∨	∨
∨	∨

^	^
^	^
^	^
^	^

اب آپ تیسری نظم بھی دیکھتے چلیں۔



رچرڈ کو سٹولینیز کا خیال ہے کہ "ایک ادیب جو کچھ جانتا ہے
اس سے اسے کم دل چسپی ہونی چاہیے، اور جو بات ہر شخص کے علم میں
ہے اس سے اسے ذرا بھی دل چسپی نہیں ہونی چاہیے" شاید یہ کہنے

کی ضرورت نہیں کہ اس قول میں جدت طرازی کی ضرورت اور اہمیت پر اصرار کیا گیا ہے۔ جدت طرازی کی ضرورت اور اہمیت سے کون انکار کر سکتا ہے لیکن اس کے معنی یہ کہاں ہیں کہ چونکہ ہر آدمی پاؤں کے بل چلتا ہے اس لئے جدت پسندی اور جدت طرازی کی خاطر ہمیں سر کے بل چلنا چاہیئے۔ اقبال جن کی جدت پسندی خدا سے یہ شکوہ کئے بغیر نہ رہ سکی کہ

طرح نوافلن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم

ایں چہ حیرت خاں امروز و فردا ساختی

اور جو ہر نئے کام کو خواہ وہ گناہ کیوں نہ ہو باعث ثواب جانتے تھے انہوں نے بھی جدت کی خاطر سر کے بل چلنا گوارا نہیں کیا تھا۔

امریکی شاعر ویلیس اسٹیونس (۱۹۵۵ء - ۱۹۷۹ء) نے کہا تھا کہ 'نظموں کے تخیلی اور جذباتی معنی تو ہوتے ہیں لیکن عقلی اور منطقی معنی نہیں ہوتے۔ اس لحاظ سے اگر کوئٹینیز کی نظموں کو دیکھا جائے تو ان میں عقلی اور منطقی معنی تو ایک طرف، تخیلی اور جذباتی معنی بھی مفقود نظر آئیں گے البتہ اسٹیونس کا ایک دوسرا قول یقیناً کوئٹینیز کی نظموں پر صادق آتا ہے۔ وہ یہ کہ 'کسی نظم میں معنی کا ہونا ضروری نہیں اور فطرت کی بیشتر چیزوں کی طرح ان میں معنی ہوتے بھی نہیں ہیں؛ کوئٹینیز نے اپنی نظموں کو Pattern Poetry یا Design Poetry قرار دیا ہے۔ الفاظ کے استعمال کی بجائے حروف کی ترتیب سے پیدا ہونے والی یہ شاعری ہر قسم کے معنی سے خالی ہے۔

فطرت کی بیشتر چیزیں معنی سے خالی ہوں تو ہوں لیکن دنیا کی حسین اور عظیم شاعری کبھی معنی سے خالی نہیں رہی۔

یہاں تک آپ کا تعارف دو ایسے شاعروں سے ہوا ہے جن میں سے ایک نے صرف دو چار لفظوں کے سہارے شاعری کی ہے اور دوسرے نے صرف دو ایک حرفوں کو الٹی سیدھی ترتیب کے ساتھ لکھ دینے کا نام شاعری قرار دے رکھا ہے۔ اب آپ ایک ایسے شاعر سے ملیں جس کے یہاں لفظوں اور فقروں کا استعمال تو ہے لیکن اس کے یہاں لفظوں اور فقروں سے زیادہ قوسین کا استعمال پایا جاتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس کے بہت سے قوسین بھی لفظوں اور فقروں سے خالی ہوتے ہیں۔ میں مثال کے طور پر

Vitu Hannibal Acconci,

کی ایک نظم کا صرف نصف حصہ یہاں درج کرتا ہوں۔ نظم کا عنوان ہے Re نظم یوں شروع ہوتی ہے:-

(hero) () () ()
 () (there) ()
 () () (here and there—I say here)
 () (I do not say now) ()
 (I do not pay it now) () ()
 () (then and there—I say there)
 () () (say there)
 () (I do not say then) ()
 (I do not say, then, this) ()

ہیئت کے اعتبار سے تو یہ نظم جیسی ہے سو ہے۔ معنی اور متن کے اعتبار سے بھی اس میں کوئی ایسی بات نہیں جو تربیت یافتہ ذہن ذوق کی آسودگی کا سامان فراہم کر سکے۔ اس مضمون میں شاعری کی جو

مثالیں پیش کی گئی ہیں وہ ذہنی بے مکے پن کی بدترین مثالیں ہیں۔ لیکن اس کا کیا علاج کہ آج یورپ اور امریکہ کا نیا تنقیدی شعور اس قسم کی شاعری سے نہ صرف لطف اندوز ہو رہا ہے بلکہ اسے ٹی ایس ایلٹیٹ جیسے صاحب فکر شاعر کی فکر و بصیرت سے بھرپور شاعری پر بعض اعتبار سے ترجیح بھی دے رہا ہے۔ چنانچہ زیر بحث مجموعے کے 'تعارف' میں جیمس ڈیکلی نے اس مجموعے کے تمام شاعروں کو خوب خوب سراہا ہے۔ انہیں اس قسم کی شاعری پر ایک بھی اعتراض نہیں ہے۔ اس صورت حال کے پیش نظر شاید یہ کہنا بھی غلط نہ ہو گا کہ انسانی منطق ہر غیر منطقی چیز کا جواز پیش کر سکتی ہے۔ جدید شاعری کے جدید ترین روحانات نفسیاتی اور عمرانیاتی نقطہ نظر سے جس قدر بھی اہم ہوں لیکن شعری نقطہ نظر سے وہ شاعری کے لئے بالکل تباہ کن ہیں۔ خدا شاعری کو جدید شاعروں سے بچائے۔

جدید شاعری کا برطانوی رُخ

میں نے ۱۹۷۶ء میں ایک مضمون 'جدید شاعری کی جدید ترین شکلیں' کے عنوان سے لکھا تھا جو اس زمانے کے ان نوجوان امریکی شاعروں کی شاعری کے پیش نظر لکھا گیا تھا جن کی عمر بیس سال سے تیس سال کے درمیان تھی اور جنہوں نے شاعری میں کئی بے معنی تجربے کر کے شاعری جیسی لطیف ترین تخلیقی سرگرمی کو ایک بے معنی اور مضحکہ خیز عمل بنا دیا تھا۔ چونکہ میں اس قسم کی شاعری کو تعریف و تحسین کی نگاہ سے نہیں دیکھ سکتا اس لئے میں نے جدید شاعری کی ان جدید ترین شکلوں کو ملامت آمیز انداز میں پیش کیا تھا۔

اُس زمانے میں مجھے اس بات کا علم نہ ہو سکا کہ اُن نوجوان امریکی شاعروں کے برطانوی ہم عصر اپنے امریکی ہم عمروں اور ہم عصروں کے مقابلے میں بدرجہا بہتر شاعرانہ ادراک (sensibility) کا ثبوت دے رہے تھے۔ یوں تو بیسویں صدی کی چوتھی دہائی سے ساتویں دہائی تک امریکہ کے نامزد شعرا میں روبرٹ لوویل، تھیو ڈور رویتسکی، رینڈل جیریل، کارل سپرو، جون بری مین، رچرڈ ویلس، مہین سیکشن

سلویا پلاٹھ، جیمس رائٹ، جیمس ڈیک، چارلس اولسن، اس گنبرگ وغیرہ نمایاں رہے ہیں اور برطانیہ کے نمائندہ شعرا میں ڈیلن ٹومس، جارج بارکر، ڈیوڈ گیس کوئن، فلپ لارکن، ٹومس گن، ٹیڈ جف، ایلزبتھ جسنگس وغیرہ ممتاز ترین ناموں میں شمار ہوتے ہیں۔ یعنی یہ تو امریکہ کے نمائندہ جدید تر شعرا میں ان شعرا کے نام آتے ہیں جن کے پیش نظر میں نے ۱۹۷۷ء میں ماہ نوکراچی میں مضمون شائع کیا تھا۔ برطانیہ کے نمائندہ جدید تر شعرا میں ان شعرا کا ذکر آتا ہے جن کے پیش نظر یہ مضمون لکھا جا رہا ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ تقابل دل چسپی سے خالی نہیں کہ امریکی شعرا کی جدید ترین نسل کے مقابلے میں برطانوی شعرا کی جدید ترین نسل کس قسم کی شاعری کر رہی ہے اور کن رجحانات اور رویوں کی ترجمان ہے۔ یہ شعرا بالکل غیر اہم یوں نہیں ہیں کہ برطانیہ سے جو معیاری کتابیں چھپ رہی ہیں ان میں ان شاعروں کی منتخب نظموں کے انتخابی مجموعے (anthologies) بھی ہیں۔ انتخابی مجموعوں کی اشاعت اپنے اندر کیا افادیت رکھتی ہے اس کا جیسا بھر پورا حوالہ عہد حاضر کے مغربی ممالک میں ملتا ہے اس کی مثال پاکستان جیسے ملک میں فی الحال ممکن ہی نہیں۔ یورپ اور امریکہ میں ادب کی تقریباً ہر صنف کے بیسیوں انتخابی مجموعے بیسیوں عنوانات سے چھپ رہے ہیں جو قدیم و جدید صلاحیتوں کی درجہ بندی اور جوہر شناسی میں معاون ثابت ہو رہے ہیں۔ خدا کرے پاکستان میں بھی اس طرح کا کام دوست نوازی اور حلقہ بندی کی سطح پر نہیں بلکہ خالص تنقیدی سطح پر انجام پائے۔

اس وقت میرے سامنے سال ۱۹۴۳ء تک برطانیہ کی معاصر شاعری کے تین چار انتخابی مجموعے پڑے ہوئے ہیں۔ ان مجموعوں کی ورق گردانی سے جو باتیں سامنے آتی ہیں ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ شاعروں کی جدید ترین نسل نے جدید شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت ابھام سے گلو خلاصی حاصل کر لی ہے۔ ادبی اور معاشرتی نقطہ نظر سے اس گلو خلاصی کے کئی معنی نکلتے ہیں۔ مثلاً ایک معنی تو یہ ہیں کہ شاعروں کی جدید ترین نسل اپنے عالیہ عظیم پیش روؤں کے برعکس شاعری میں اظہار کی بہ نسبت ابلاغ کو زیادہ اہمیت دیتی ہے۔ وہ ابلاغ کو صرف قاری کی ذمہ داری نہیں سمجھتی بلکہ اپنی ذمہ داری بھی سمجھتی ہے۔ شاعروں کی یہ نسل ہیئت کے تجربوں کو وہ اہمیت نہیں دیتی جو اس کے یہاں تجربات کے اظہار کو حاصل ہے۔ شاعری کو خواص فہم بنانے کی بجائے عام فہم رکھنے کا جذبہ یہ ظاہر کر رہا ہے کہ شاعروں کی جدید ترین نسل اپنی ذات کے خول سے نکل کر اپنے معاشرے سے ربط قائم کرنے یا معاشرے سے اپنے رابطے کو بحال کرنے پر آمادہ ہے۔ گویا جدید ترین شاعر ورڈ زورمٹ کے تصور کے مطابق وہ آدمی ہے جو آدمیوں سے مخاطب ہے۔ برطانیہ کی معاصرانہ شاعری کے یہ انتخابی مجموعے مغرب کے بارے میں ہماری کئی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کرتے نظر آتے ہیں۔

مثلاً ایک غلط فہمی تو یہی ہے کہ مشرقی شعرا بالخصوص اردو شعرا ابھی تک عشق و محبت کے راگ الاپ رہے ہیں جبکہ مغربی شاعری اس موضوع سے فارغ ہو کر زندگی کے اہم تر مسائل سے دست درگیاں

ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مغربی شاعری میں زندگی کے اہم تر مسائل بہت ہیں لیکن اس نے محبت جیسے ابدی موضوع سے چھٹی کبھی نہیں لی۔ واقعہ یہ ہے کہ انگریزی کی جدید ترین شاعری میں محبت نمایاں ترین موضوعات میں سے ہے اور انگریزی کی جدید ترین عشقیہ شاعری میں جذبے کی جو شدت اور تجربے کا جو تنوع ملتا ہے وہ شاید پہلے کبھی موجود نہ تھا یا موجودہ مقدار میں موجود نہ تھا۔

انیسویں صدی کی مشہور شاعرہ الیزابت ہیرٹ براؤٹنگ نے اپنی ایک نظم میں کہا تھا کہ ”اگر تمہیں مجھ سے محبت کرنی ہی ہے تو اس محبت کو صرف محبت برائے محبت ہونا چاہیئے۔ یہ نہ کہو کہ میں اسے (محبوبہ کو) اس کی مسکراہٹ کے لئے چاہتا ہوں یا حسن صورت کے لئے یا اس کے عشوہ و ادا کے لئے۔ دورِ حاضر کا جوان سال شاعر جون ونسٹ بھی اپنی نظم Just Mee میں ہیرٹ براؤٹنگ سے ملتی جلتی بات کہتا نظر آتا ہے۔“

I want to be loved for what I am
Not what I ought to be
I am no mortyre or no saint
I hate the housework, I don't even point
I'm not even pretty, ugly more likely
Not even slim, I'm fot, put politely,
Whotever I do I make quite a mess
I talk out of turn, and couse quite o stress

Quite useless that's me right down to o tec
But whotever I am, whatever I be
I want to be loved far being just me.

اس نظم میں ایک ایسے انسانی جذبے کا اظہار کیا گیا ہے جو اسی قدر آفاقی ہے جس قدر کہ فطری۔ چاہے جانے کی خواہش کس میں نہیں ہوتی خواہ ہر آدمی چاہے جانے کا مستحق ہو یا نہ ہو۔ مجھے اُردو کا کوئی ایسا شعر یا ایسی نظم یاد نہیں آتی جو اس نظم کے مرکزی خیال کی حامل ہو۔

محبت یعنی چاہنا اور چاہا جانا انسانی وجود کا شدید ترین تقاضا ہے۔ سولہویں صدی کے شاعر ڈروین Droyton جس کا یہ مصرع انگریزی شاعری کے مشہور ترین مصرعوں میں سے ہے۔۔

Since there's no help, come let us kiss
and part

اس نے محبت کو عین زندگی قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ

He only lives, that deadly is in love

بیسویں صدی جس میں انسان خصوصاً مغربی انسان کے جذبات اور خیالات بڑی حد تک مسخ ہو چکے ہیں یہ صدی بھی انسان سے اس کے جذبہ محبت کو نہیں جھین سکی ہے۔ آج بھی مشرق ہی میں نہیں مغرب میں بھی انسان کے اندر محبت کی وہی تشنگی اور طلب موجود ہے جو آج سے پہلے ہر زمانے میں رہی ہے۔ انگریزی کا ایک جوان سال شاعر اے وی ایجنڈرسن اپنی پریم کہانی یوں بیان کرتا ہے۔۔

Time goes by and yet I find
 The thought of you still floods my mind
 your love is there, within, without
 My heart is full and longs to shout.

'T was your first kiss that touched my soul
 Sending wormth throughout my whole
 I loved you then, I love you still
 Possess my heart, control my will.

Fote has not made it so that we
 The years ahead together see,
 But one small hope, one small desire
 That you, of me, will never tire.

Then, forgive this foolish heart of mine
 for laving you so much
 I linger for your tender kiss
 And hunger for your touch.

اینڈرسن کو محبت کی طلب صرف اس لئے نہیں کہ محبت زندگی
 کی سب سے بڑی جسمانی لذت یا روحانی سرور ہے۔ وہ محبت کو
 زندگی کی رہنما اور سب سے بڑی محرک قوت (inspiring power)
 کے طور پر بھی دیکھتا ہے۔

if I had your love to guide me on life's
 long and lonely way
 The winter would be summer and the night
 would turn to day.

I could climb the highest mountain, I could
swim the deepest sea,

I could do what seemed uncertain, if I
knew you loved just me.

Grey skies would be blue again and the
sun would shine,

If you'd whisper in my ear and tell me you
were mine.

My troubled mind would be at rest, my
heart would beat again.

If I could go on loving you, free from all
this pain.

محبت کے بارے میں انتہائی کلیت آمیز رائے قائم کر لی جائے
جب بھی انسانی زندگی میں اس کی ضرورت اور افادیت سے انکار
نہیں کیا جاسکتا۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ فراق کو بھی یہ اعتراف کرتے
ہی ہیں۔

کسی کایوں تو ہوا کون عمر بھر پھر بھی
یہ حسن و عشق تو دھوکا ہے سب مگر عمر بھی

اینڈرسن کی مندرجہ بالا نظم انسانی زندگی میں محبت کے کردار
(role) کو جس خوبصورتی سے بیان کرتی ہے وہ مجھے عندلیب شادانی

کی نظم ’تکمیل‘ کی یاد دلاتی ہے جو اردو شاعری میں اپنی قسم کی واحد نظم ہے۔ شاید یہ کہنا بھی مبالغہ نہ ہوگا کہ عند کیپ شادانی کی نظم کے مقابلے میں اینڈرسن کی نظم نہ صرف فروتر ہے بلکہ کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ پوری نظم دیکھتے چلتے سے

تکمیل

مرد رفتاں سے پوچھو کہ یہ راز داں ہے میرا
 کہ مٹانہ چاندنی سے مری روح کا اندھیرا
 مرے دل کو جستجو بھی کسی اور روشنی کی
 مری بزم آرزو میں ابھی اک بڑی کمی تھی
 نہ لبوں پہ مسکراہٹ نہ جبیں پہ شادمانی
 نہ زبان پر ترانہ، نہ نگاہ میں کہانی
 نہ دنیا بھتی چاندنی میں نہ فضا بھتی کیفِ سماں
 نہ حسین بھتے شب کے سائے نہ چوا بھتی گل بدلاں
 نہ کوئی امنگ دل میں نہ کوئی بلند اسادہ
 کوئی نامراد جیسے سر مرگ ایستادہ
 کوئی تھکانہ سنبھنے والا مری آرزو کی باتیں
 مرے سو گوار دن بھتے، مری سو گوار راتیں
 مری روح ڈھونڈ بھتی تھی کوئی مرکزِ تنہا
 میں کسی کا منتظر تھا یہ خبر نہیں کہ کس کا
 مری آرزو نے آخر مجھے معجزہ دکھایا
 مرے سامنے یکایک کوئی مسکرا کے آیا

مری زندگی کا برہم کہ خموش تھا سدا سے
 اب اٹھ رہے ہیں نغمے اسی ساز بے صدا سے
 یہ ہجوم نور و نکہت یہ سرور و شادکانی
 مری زندگی نہیں اب گلہ سنج نامتاسی
 مرا عزم کیا بتاؤں کہ بلند ہے کہاں تک
 کہ ہیں آج اُس کی زد میں سر عرش و لامکاں تک
 نہیں کچھ بھی غیر ممکن ترے عشق کے سہارے
 تو کہے تو آسماں سے ابھی توڑ لاؤں تارے
 تیری دلیری کے قرباں مجھے لذت و فدا دی
 مری زندگی میں آکر مری زندگی بنا دی
 برطانیہ کی ایک جدید شاعرہ ہے کیرول این کرلس (Carol-Ann
 Creese) وہ محبت کی سرخوشی و سرشاری کو یوں بیان کرتی ہے۔

I'm happy tonight
 My heart leaps
 With constant joy.

I'm happy tonight
 My heart sings
 The nightingale's song.

I'm happy tonight
 My heart overflows
 with love, sweet love

I'm happy tonight
My heart recalls
your fond embrace.

I'm happy tonight
My heart relaxes
Leisurely measuring
The course of our love.

I'm peaceful tonight
My mind's set free;

No haunting thoughts
Imprison me,
All care is banished,
I know you love me.

محبت سے پیدا ہونے والی طائیت اور آسودگی کا اتنا سادہ اور
پُر اثر بیان کم طے گا۔ اس نظم میں محبت کے عطا کردہ سکون و سرور
کا سارا راز کسی لڑکی یا عورت کا یہ یقین ہے کہ کوئی اسے چاہتا ہے
اور دل سے چاہتا ہے۔

کیرول آئین کریں اپنے سادہ مگر موثر انداز میں بڑی خوبصورت
نظمیں لکھتی ہے۔ بسا اوقات وہ عنوان کے بغیر نظم لکھتی ہے۔
اپنی نظموں میں وہ عموماً چار مصرعوں کے بندر والی ہیئت اختیار
کرتی ہے۔ اس کی نظموں میں تکنیک کی پیچیدگی ہوتی ہے نہ بیان

کا ابہام۔ اس کی نظمیں سادہ ہوتی ہیں لیکن اس کے تجربے کا خلوص اس کی نظموں کو سپاٹ ہونے سے ہمیشہ محفوظ رکھتا ہے۔ وہ اپنی نظموں میں اپنی تمام تر سادگی کے باوجود فن کارانہ کفایت شعاری کا ثبوت دیتی ہے۔

کریں اپنی ایک نظم میں کہتی ہے کہ کیا ہوا اگر میں سولہ سال کی لڑکی نہیں اور تم اٹھارہ سال کے نوجوان نہیں۔ محبت میں عمر کی حدود و قیود نہیں ہوتیں۔ محبت کے لئے اتنا ہی کافی ہے کہ ہم دونوں ابھی تک زندہ ہیں۔ لہذا آؤ اور جوانی کی خود گزاشتگی کے ساتھ زندگی کے مسرور لمحوں کو اپنے دلوں پر نقش کر لیں کیونکہ زندگی باقاعدگی کے ساتھ اپنے آخری انجام کی طرف بڑھ رہی ہے۔ موت کے آغوش میں پہنچ کر سب کچھ بھول جاتا ہے۔ آؤ ہم اپنی زندگی کو بامقصد بنالیں :-

If I were sixteen again
And you a mere eighteen,
We'd tread with youth's abandon
Among the leaves of green.

We'd sit beside the river
And watch it gliding by;
We'd lie upon the green grass
And gaze up at the sky.

Together, side by side
 We'd feast upon each other
 Marking each separate glance
 Capturing each other's fragrance
 Loving with every gesture.

Since love has no age limits,
 Why should we waste the time?
 We are not sixteen or eighteen
 But we are yet alive.

Let's tread with 'youth's abandon
 Among the leaves of green;
 Capture the happy moments
 Record them on our hearts.

Far life is steadily moving
 Towards its final end
 In death, there is oblivion
 Let's make our lives worthwhile.

کر لیں نے اپنی ایک نغمہ میں محبت کے معاملے میں عقل و دل
 کی کشمکش کو بڑی خوبصورتی سے بیان کیا ہے،

I want him now,
 Reason implores, "wait".

My eyes a'erlook him,
 Reason scolds, 'Turn away'.

My lips request him,
Reason begs, "Don't indulge".

My arms reach out.
Reason rebukes, "Don't tempt"

My being requires him,
Reason withdraws, "Dont succumb"

How long must I listen to you, O Reason?
While you dispute, I deteriorate,
Reason, I can't help hearing you
Reason, be kind, be still,
Don't nag

Reason, you're part of my being
Be reasonable
Soften just once

If you deny me much longer
I might o'erlop the wall.

Reason, I always listen
you are so often right
Reason, will you agree that
I too can be right.

اُردو شاعری میں عشق و عقل کا جھگڑا جمیل منظرہ کی کا موضوع

رہا ہے

وہ زندگی عجیب تھی نہ جبر تھا نہ وصل تھا

کہ دو دلوں کا مسئلہ نزاع عشق و عقل تھا

اس نزاع کا نتیجہ ؟

نتیجہ یہ ہوا کہ شوق پا سکا نہ کھوسکا
 تمہیں وفاء نہ آ سکی مجھے جنوں نہ ہو سکا
 برا ہو عقل کا کہ عشق کے مزے نہ آ سکے
 نہ تم فریب کھا سکیں نہ ہم فریب کھا سکے
 جوانی ایک چھاؤں تھی گزر گئی نکل گئی
 ہمارا انتظار کر کے وہ پہر بھی ڈھل گئی
 کرسی کی ایک نظم ہے جو عہد حاضر کی محبت میں ٹیلیفون کے
 فریضے کو خوبصورتی سے پیش کرتی ہے۔

He'll telephone today,
 I comfort myself at down,
 But it's eight-fifteen, and I must go
 Duty calls

He'll telephone today,
 The Secretary will take it at mind-morn,
 A welcome break, his voice I'll hear
 But it never comes.

He'll telephone today,
 My lunch-break will lighter be
 He'll speak to me, I'll feel alright
 But lunch is o'er.

He'll telephone today,
As wearily I trudge homewards,
It's tea-time, soon the board is bare,
And still no call."

He'll telephone today,
The evening merges into night,
The shadows lengthen, and disappear,
I fall asleep.

I miss you so I am pining,
Without you, I am lost,
When I awake, I firmly say,
He'll telephone today

اُردو شاعری میں ٹیلیفون سے متعلق محبت کا یہ پہلو —
ٹیلی فون پر محبوب کی آواز کا انتظار جو انسانی تاریخ کے موجودہ
سائنسی عہد کا ایک معمولی پہلو ہے — غالباً صرف پروین شاکر
کی شاعری میں منعکس ہو سکا ہے۔ ان کی مختصر مگر خوبصورت نظم 'ایک
اُردو کی عشقیدہ شاعری کو ایک اچھوتے موضوع سے روشناس
کراتی ہے۔

اپنے فون پر اپنا نمبر

بار بار ڈائل کرتی ہوں

سوچ رہی ہوں

کب تک اس کا ٹیلی فون انکج رہے گا

دل کڑھتا ہے

اتنی اتنی دیر تلک

وہ کس سے باتیں کرتا ہے!

پروین شاکر کی اور بھی کئی نغموں میں محبت کے موجودہ معاشرتی پس منظر کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ مثلاً ان کی نظم 'رد عمل' یا 'ڈپارٹمنٹل اسٹوریں' محبت کے معاصرانہ ماحول کی ترجمانی کرتی ہے اور اسی حد تک کرتی ہے جس حد تک وہ ماحول ہماری موجودہ زندگی میں ذخیل ہے۔

کیرول جیکسن کی ایک نظم ہے Love In My Teens اس نظم میں محبت کی ابتدا، ارتقا اور انتہا کو جس صاف گوئی اور حقیقت پسندی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

Love in My Teens

At thirteen I did not know what love meant
At fourteen I did not want love
At fifteen I fell in love with you
At sixteen I went out with you
At seventeen, we got engaged
At eighteen, we married
And at nineteen, I am expecting your child.

اس نظم میں محبوب، بیوی اور ماں عورت کے تینوں روپ موجود ہیں۔ جدید برطانوی شاعری میں بہت سی ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جن کا تعلق ماں اور بچے، ماں اور بیٹی، بیوی اور شوہر کے رشتوں سے

ہے۔ اریکا اسکوتھ (Erica Scott) اپنی نظم 'نواں مہینہ' میں اس
جہائی پر اظہارِ غم کرتی ہے جب بچہ اس کے بطن سے جدا ہو کر عالمِ جود
میں آتا ہے:-

Oh tiny life of mine
Protected deep within your softened home,
You fill my body with your small unfolding,
And thrill me with the knowledge I am not alone.

The feeble movement of those little limbs
Entwined so tight ————— a walnut in its case
The foetal heart that dimly beats the chestwall
Is soon to beat within the human race.

I feel the very closeness of your presence
A tiny bud stretching its way to flower
I have harboured you for nine months in my
own warmth
And feel the tender sorrow of our parting hour.

ایلا تھورن (Ella Thorne) نے 'ایک لڑکی' کے عنوان سے
اپنی اکلوتی بیٹی پر نظم لکھی ہے اور اس انداز سے لکھی ہے جیسے وہ اپنی بیٹی
کی ہر خوبی اور خامی سے محظوظ ہو رہی ہے۔

She is happy, she is gay,
 She is woeful, she is sad,
 Now a woman, now a child,
 Now there's sunshine, now a cloud,
 She is sweetness, soft and warm.

The world is heavenly,
 She is hard, she is nasty,
 The world is hell,
 Today she's in love, today she is singing,
 Today she's not, today she is weeping,

She can be a devil,
 She can be a queen,
 She's my only daughter,
 And she's just seventeen.

ماں باپ سے زیادہ شفیق ہستیاں اور کون ہو سکتی ہیں؟ سننے میں آتا ہے کہ مغرب کی موجودہ نسل کو اپنے ماں باپ سے محبت نہیں رہی۔ مغرب میں آج کل ماں باپ اپنی زندگی کے آخری ایام سرکاری زمری میں گزارتے ہیں اور کسٹمس کے موقع پر جب کوئی اولاد اپنے ماں باپ کو اپنے یہاں مدعو کرتی ہے تو وہ پھولے نہیں سلاتے۔ یہ صورت حال اپنی جگہ، لیکن جدید بھٹانوی شاعری بتاتی ہے کہ اولاد کے دل سے ابھی ماں باپ کی محبت فنا نہیں ہوئی اور غالباً ہوگے جینٹ ڈی ایڈورڈز - (Janette D. Edwards) اپنی نظم 'ماں' میں کہتی ہے۔

Mother you are the nicest one I know
 Who tends and cares for me
 You share my joys my hopes, my fears,
 Are there to soothe me through the years.

ایک شاعرہ اپنی نظم Sunset میں اپنے مرحوم باپ کو یوں
 یاد کرتی ہے۔

We walked together, side by side,
 Oh, happy we were, carefree and gay,
 But God in His wisdom, decided we must
 part, and when death came, one
 foteful day. It broke my heart.

I lost my love, my peace, my joy,
 my world, my everything.
 The day I lost, my precious one,
 along lifes way.

I'd know his step along the hall,
 And watch for his winsome smile
 For with thot smile, and gentle voice,
 He charmed us all.

And pray thot God will give me
 Strength to occcept
 the things I cannot change.

سترھویں صدی کی مشہور امریکی شاعرہ اینی بریڈ اسٹریٹ
 To My Dear (Anne Brodstreet) کی نظم
 And Loving Husband

امریکی شاعری کے بہترین anthologies میں شامل کی جاتی
 ہے۔ اس نظم کے دو چار مصرع دیکھتے چلے۔

If ever two were one, then surely we
 If ever man were lov'd by wife, then thee
 If ever wife was happy in a man,
 Compare with me ye women if you can.

جدید بھارتی شاعرہ Sheilo Satter اپنی نظم
 To Michael My Husband میں کہتی ہے۔

My dearest love my heart aches for you
 The love in your eyes so tender and true,
 The touch of your hand,
 The feel of your lips,

I love you body and soul, ,
 Please come back again,
 Your absence gives so much pain.
 Life can be so cruel,
 you stick a knife in my heart,
 And gently twist it
 Until the tears drop.

 In my son I hear your voice
 And see your smile,
 The game of life is hard to play.

جدید برطانوی شاعری نے صنفی محبت اور خاندانی رشتوں جیسے موضوعات کے علاوہ معاصرانہ زندگی اور معاصرانہ مسائل کے سینکڑوں پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔ عہد حاضر میں محبت کس حد تک مسخ ہو چکی ہے اس کا اندازہ مارگریٹ کلیر (Margret Clare) کی نظم Modern Lover سے کیا جاسکتا ہے۔

Let's not buy what we can borrow,
 Love tonight, forget tomorrow,
 Second ecstasy when doors
 Shut on charming graduate whores,
 Post-Caital satisfaction,
 Splendid solitary reaction,
 Let the bitches fret and moan,
 Helpless on the telephone.

میری میکڈونلڈ اپنی نظم 'بیسویں صدی' میں نہ صرف بیسویں
 صدی کا مذاق اڑاتی ہے بلکہ بیسویں صدی کے انسانی ارتقا کو
 ماننے سے بھی انکار کرتی ہے:-

I do not know what good time has done,
 As far as progress goes————there is none.

People are more uncivilized now than before,
 Any onlooker to evil my pass through the door,

The shutters are wide open and murderer's may
 live,
 There is no life sentence now———only several
 years to serve,

Is it any wonder why there is no sorrow,
 forgiveness or tears?

There are transplants of the body too,
 which means tomorrow
 I may not be I————nor you be you!

What can we do to make this world come right?
 Laydown our arms or hold them out and fight?

عہد حاضر کے اہم ترین مسائل میں سے ایک مسئلہ بین الاقوامی
 امن کا قیام ہے جس کی ریاکارانہ بشارت ہمیں آئے دن دی جاتی
 ہے۔ کلیر بریک اپنی نظم 'Peace' میں اس ریاکاری کا پردہ
 چاک کرتے ہوئے کہتی ہے:-

Peace is just around the corner,
It will come to you in time.

When all the wars have been won.
There will be no more to fight.

When all the bad are dead,
The world will be put right.

When all the fair cities of the world
have been
Blown to pieces, the buildings destroyed,
there will be peace.

Peace is not a thing that comes at once,
But it will come to you in time.

And the world will be free
But when peace comes it will be too late
Because all the people will be dead
from their fighting.

Yet peace is just around the corner,
But will we ever see it?

Peace is just around the corner,
And it will come to you in time,
When life ends.

ایک ایسی دنیا میں جو امن و امان سے محروم اور وحشت و بربریت
کی طرت زیادہ سے زیادہ مائل ہے، اس میں کسی انسان کو نہ پیدا
ہو کر خوشی ہو سکتی ہے نہ کسی انسان کی پیدائش کا سبب بن کر۔
چنانچہ ایلین ڈیونیر (Elaine Davies) اپنی نظم

I am a wreck and so are you

میں کہتی ہے :-

So I vow "never" to produce a child
Into a world which has grown wild
Into a world which has become
unhealthy
Even for the uttermost wealthy.
How terrible it is to want to die
How terrible is this world which
makes you cry.

اس خوفناک اور خطرناک دنیا کو دیکھ کر درد مند دل چسچ
پڑتا ہے۔ اس کے ذہن میں طرح طرح کے سوالات ابھرتے ہیں جو
سیاسیات اور عمرانیات کے راستوں سے ہو کر مابعد الطبیعیات تک
جا پہنچتے ہیں۔ مائیکل بنسن (Michael Benson) نے اپنی نظم
Heartcry میں اس طرح کے سوالات کو شکل دینے کی کوشش
کی ہے۔

able to think and
be Coherent when they talk

If I were God, I would not allow my name to be
praised,
so I would not be acclaimed by only the healthy
and strong.

If I were God, I would have no suffering in my
world and
all my children's lives would be full and long.
Because if I were God, none of my children
would be suffering.

تو یہ ہیں جدید برطانوی شاعری کی چند جھلکیاں۔ اس شاعری
میں کوئی غیر معمولی رعنائی اور گہرائی نہ سہی لیکن اس سے انکار نہیں
کیا جاسکتا کہ یہ شاعری امریکی شاعری کے بے ہنگم تجربات سے
بدرجہا بہتر ہے اور یہ کہ اس شاعری کے جذبات و خیالات میں
وہ کھرا پن (genuineness) ہے جو شاعرانہ روح کے سچے
کرب کا پتا دیتا ہے۔ یہ کھرا پن ہر قیمت پر شہرت اور اہمیت
خریدنے والوں کے ہاتھ نہیں آتا۔

کولن ولسن

ایک تعارف

بارن کے بارے میں مشہور ہے کہ ایک صبح وہ اٹھا اور اس نے اپنے آپ کو مشہور پایا۔ انگریزی ادب میں اس واقعے نے اگر اپنے آپ کو دہرایا ہے تو صرف کولن ولسن کی ذات میں جیسے اچانک اور آفاقی شہرت ۱۹۵۳ء کی ایک صبح کو حاصل ہو گئی جب ۲۵ سال کی عمر میں اس کی پہلی کتاب *The Outsider* شائع ہوئی اور ایک نقاد نے اس عنوان سے اس پر تبصرہ کیا کہ ۲۵ سال کی عمر میں ایک بڑی تصنیف ولسن نے اس کتاب کے شائع ہوتے ہی نہ صرف یہ کہ اپنے آپ کو مشہور پایا بلکہ اس نے یہ بھی دیکھا کہ ارباب صحافت اس کے دروازے پر دستک دے رہے ہیں اور ٹیلیوژن اور ریڈیو لے اس کا انٹرویو لینے کے آرذمند میں اشاعت کے بھوڑے ہی دنوں کے اندر انگلینڈ اور امریکہ میں یہ کتاب بہترین بکنے والی غیر افسانوی کتابوں پر سبقت لے گئی اور اعشارہ پھینے کے اندر چودہ زمانوں میں اس کے ترجمے ہو گئے۔ ایک مہینے تک اس کتاب پر نہایت شان دار اور پر شور تبصرے ہوتے رہے جن میں ولسن کا موازنہ افلاطون، شیلی، ہزنڈ شو اور ڈی ایچ لارنس سے ہوتا رہا۔

علم و ادب اور فکر و نظر کی دنیا کو اپنی پہلی کتاب سے چونکا دینے والا کم عمر مصنف کولن ولسن ۱۹۳۱ء میں یسٹسٹر کے ایک مزدور خاندان میں پیدا ہوا جو اس حد تک غریب تھا کہ اس کے لئے بچوں کو تعلیم دلانا بھی آسان نہ تھا۔ ولسن کے خاندان والے کبھی بیمار ہوتے تو کسی ڈاکٹر کو بلانے کی زحمت بھی گوارا نہ کرتے۔ اس خاندان کے ایک خاندانی ڈاکٹر نے جو آرٹ لینڈ کا رہنے والا تھا، اپنی نا اہلیت کی وجہ سے اس خاندان کے چھ افراد کو مار ڈالا۔ پھر بھی کسی کو کسی دوسرے ڈاکٹر کے پاس جانے کا خیال نہ آیا۔

ولسن نے سولہ سال کی عمر میں اسکول کو خیر باد کہہ دیا کیونکہ اس کا خاندان چاہتا یہ تھا کہ وہ مزدوری کرے۔ اسے کبھی یونیورسٹی جانا نصیب نہ ہوا۔ لیکن بارہ سال کی عمر سے اس کے ذہن پر دو سوال منڈلانے لگے۔ انسانی زندگی کے معنی کیا ہیں؟ تمام انسانی اقدار انسان کی خود فریبی تو نہیں؟ ولسن کی بنیادی دل چسپی سائنس سے تھی خصوصاً ایٹمی طبیعیات سے۔ اس لئے یہ خیال اس کے ذہن پر مسلط ہو کر رہ گیا کہ انسانی زندگی سے متعلق اس مسئلے کی تفتیش کا کوئی سائنسی طریقہ ضرور ہو گا۔ چودہ سال کی عمر میں اس نے ہرڈ ٹشو کی کتاب Man And Superman کو دریافت کیا۔

اس کتاب کو پڑھ کر اس نے محسوس کیا۔ اور اسے یہ محسوس کر کے صدمہ ہوا کہ وہ پہلا انسان نہیں ہے جو انسانی زندگی سے متعلق اس قسم کا سوال کر رہا ہے۔ ہرڈ ٹشو کی کتاب کے بعد اس نے ایلین کی نظم "ویسٹ لینڈ" گوئٹے کے فاؤسٹ اور دوستوفسکی کے "ڈیولز" کو یکے بعد دیگرہ دریافت کیا اور یہ محسوس کرنے لگا کہ جو سوال اس کے ذہن میں آیا ہے اس سے

بٹھنے کے لئے وہ بنیادی مواد حاصل کر رہا ہے۔

ولسن نے آٹھ سال تک مختلف قسم کی ملازمتیں کیں۔ ساتھ ہی ساتھ اپنے سوال سے متعلق مواد بھی جمع کرتا رہا۔ اس دوران میں اس نے بہت کچھ لکھا۔ چوبیس سال کی عمر میں اس نے ایک ضخیم روزنامہ لکھ ڈالا۔

انیس سال کی عمر میں اس نے شادی کر لی۔ ایک بیوی اور ایک بچے نے اس کے مسائل میں اضافہ ضرور کیا تاہم وہ اپنے کام میں یکسوئی کے ساتھ لگا رہا۔ وہ کسی ایسے شخص کو نہیں جانتا تھا جس کی دل چسپیاں اس کی دل چسپیوں سے مشابہ ہوں۔ وہ اپنی تلاش و جستجو میں تنہا تھا۔ وہ ایک قسم کے خلا میں کام کرتا رہا، پڑھتا رہا اور لکھتا رہا۔ اس دوران میں اس نے کسی ادیب یا مفکر سے رابطہ پیدا نہیں کیا۔ ذہنی طور پر

اس نے اس امکان کو بھی تسلیم کر لیا کہ ممکن ہے میری ساری زندگی کارخانوں میں کام کرتے گزر جائے اور میری تحریروں کو کبھی طباعت نصیب نہ ہو سکے۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی ذہنی اور فکری کام ان حالات اور اتنی تنہائی میں کیا جائے گا تو اس کام میں لگے رہنے کے لئے کام کرنے والے کو اپنی ذات اور اپنے کام دونوں کی اہمیت پر یقین رکھنا ہوگا۔ چنانچہ ولسن کو اپنے Genius ہونے کا یقین تھا ہی اسے اس کا بھی یقین تھا کہ جو کام وہ کر رہا ہے وہ اتنا اہم ہے کہ اگر دنیا کا کوئی اور آدمی اس کی اہمیت پر ایمان نہ لائے جب بھی کوئی فرق نہیں پڑتا۔

اس قدر خود اعتمادی اور دنیا سے اس درجہ بے نیازی کے ساتھ کام کرانے والے کی محنت کبھی رائیگاں نہیں جاتی۔ چنانچہ اس کی پہلی ہی کتاب The Outsider ایک بے مثال کامیابی ثابت ہوئی۔ لیکن

انگریز کے نقادوں نے جس غیر معمولی جوش و خروش کے ساتھ اس کتاب کا خیر مقدم کیا اس پر انہیں غیر محسوس ادبی حسد کے زیر اثر جلد ہی ندامت ہونے لگی۔ سنجیدہ نقادوں کے لئے ولسن کا نام ایک قسم کا غلیظ لفظ بن گیا۔ اس کی پہلی کتاب *The Outsider* اگر ایک بے مثال کامیابی تھی تو اس کی دوسری کتاب *Religion And The Rebel* ایک بے مثال ناکامی ثابت ہوئی۔ اس پر تنقید و تبصرہ کرتے وقت تدرجیہ نقادوں نے وہ تمام تعریفی الفاظ و کلمات واپس لے لئے جو انہوں نے ولسن کی تعریف میں کہے تھے۔ اس موقع پر دنیا سے ولسن کی وہ پینیا پھر کام آئی جس کے ساتھ اس نے اپنا کام شروع کیا تھا۔ وہ اپنی شہرت اور مقبولیت کے اس زوال سے متاثر نہ ہوا اور پورے انہماک کے ساتھ اپنے کام میں لگا رہا۔ وہ علم و ادب اور فکر و فلسفہ کی طرف اس لئے نہیں آیا کہ صاحب تصانیف بن کر روپے کماتے اور شہرت حاصل کرے۔ اسے تو زندگی اور ادب سے متعلق کچھ بنیادی سوالات ادب اور فلسفہ کی طرف لائے۔ انہیں سمجھنے اور سمجھانے کے سلسلے میں وہ اب تک اکیس کتابیں لکھ چکے ہیں جن میں سے آٹھ ناول ہیں اور سات *Outsider Series* کا حصہ ہیں۔ اس نے اپنی کتاب *The Outsider* میں جو خیالات پیش کئے تھے، ان کو نشوونما دے کر اس نے اپنا ایک فلسفہ قائم کر لیا ہے جسے وہ عموماً ”نئی وجودیت“ کہتا ہے لیکن جسے وہ ”مظہری وجودیت“ یعنی *Phenomenological Existentialism* کہنا زیادہ پسند کرتا ہے۔ بنیادی طور پر ولسن کو ادب کا آدمی کہنا غلط نہ ہو گا کیونکہ اس کا ذہنی سفر ادب سے

شروع ہوا تھا لیکن اس کے خیالات فلسفے کی دنیا میں ایک انقلاب کی بنیاد رکھتے نظر آتے ہیں۔ فکر و نظر کا یہ سیاح بظاہر ایک منزل تک پہنچ چکا ہے لیکن مجھے یقین ہے کہ ولسن جیسی بے چین روح اور فعال ذہن رکھنے والے کبھی ایک منزل پر قناعت نہیں کر سکتے۔ ایسے لوگ شر میں ستاروں کی جستجو کرتے ہیں اور جب انہیں ستارے مل جاتے ہیں تو وہ ان ستاروں میں آفتاب ڈھونڈنے لگتے ہیں۔

ولسن نے جو ناول لکھے ہیں وہ بھی کسی تفریحی مقصد یا مضمنی سرگرمی کے طور پر نہیں لکھے بلکہ اس نے اس خیال کے تحت لکھے ہیں کہ بہت سی باتیں ایسی ہیں جو صرف فکشن کی شکل میں کہی جاسکتی ہیں، فلسفیانہ کتابوں میں نہیں کہی جاسکتیں۔ واقعہ یہ ہے کہ علم و ادب اور فکر و نظر کے اس پیکر کا ایک ردِ جنگا بھی بے کار نہیں۔ اس کی ہر جنبش قلم پوری توجہ اور گہرے مطالعے کی مستحق ہے۔ لیکن پاکستان میں اس کی ساری کتابیں دستیاب نہیں۔ مجھے ڈھاکا اور کراچی کی برٹش کونسل میں بھی اس کی ساری کتابیں نظر نہ آئیں اور جتنی فہرست میں نظر آئیں ان میں سے بھی کئی کتابیں ابھی تک میری دسترس میں نہ آسکیں۔ اس لحاظ سے آپ اس مضمون کو ایک نامکمل تعارف، سمجھنے میں حق بجانب ہوں گے۔

ولسن جیسے مشہور و ممتاز اہلِ علم کو دریافت کرنے کا دعویٰ کرنا بظاہر ایک بے معنی سی بات ہے، مگر واقعہ یہ ہے کہ میں نے ولسن کو کسی مغربی یا مشرقی ثقافت کے حوالے سے نہیں جانا بلکہ اپنے طور پر دریافت کیا، تقریباً انہی معنوں میں جن میں خود ولسن نے برنرڈ شو، ایلپیٹ، گوٹے اور دوستوفسکی کو پہلے پہل دریافت کیا تھا۔ آج سے دوڑھائی سال پہلے اپنے ایک جاسوسی

ناولوں کے شوقین دوست کی بک شیلٹ میں The Outsider کو پا کر اس کی ورق گردانی کرتے ہی میں نے محسوس کیا کہ یہ تو بیسویں صدی کے ادبی افق پر ایک نہایت روشن ستارے کی نمود ہے۔ اس وقت سے لے کر اب تک میں مختلف اوقات میں ولسن کی ہر وہ کتاب پڑھتا رہا ہوں جو میرے ہاتھ آ سکی ہے۔ ابھی حال میں میں نے اپنی اس دل چسپی میں سلیم احمد کو متریک کرنے کی کوشش کی اور مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہو رہی ہے کہ وہ ولسن کی تحریروں سے گہری دل چسپی کا اظہار کر رہے ہیں۔ ممکن ہے کسی دن ان کی یہ دل چسپی ایک خیال انگیز تنقیدی اور تجزیاتی مقالے کی شکل اختیار کر لے۔ اردو ادب میں اگر کسی نے ولسن سے قدمے ملتا جلتا کوئی کام کیا ہے تو وہ اتفاق سے سلیم احمد ہی ہیں جنہوں نے اپنے مضمون ’نئی نظم اور پورا آدمی‘ میں جدید اردو شاعری کی مدد سے اپنے معاشرے یا تہذیب کی تشخیص اسی طرح کی ہے جس طرح ولسن نے اپنی کتاب The Age of Defeat میں مغربی فکشن کی مدد سے مغربی تمدن کی تشخیص کی ہے اور یہ کام سلیم احمد نے اس وقت کیا تھا جب وہ ولسن کے نام سے بھی آشنا نہ تھے۔

ایف آر۔ بیوس نے برسوں پہلے تنقید کو فلسفے کی ایک شاخ قرار دیا تھا۔ لیکن تنقید اور فلسفے کا جیسا امتزاج ولسن کے یہاں نظر آتا ہے۔ انگریزی ادب کے کسی برطانوی یا امریکی نقاد کے یہاں نظر نہیں آتا۔ اسی طرح وہ اپنی تلاش و تقیش میں جس قدر وسیع اور گہری علمیت کو بروئے کار لایا ہے اس کی مثال بھی دوسرے نقادوں کے یہاں شاید ہی مل سکے۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ علمیت کے زبردست بوجھ کے باوجود

اس کی تحریریں حد درجہ شگفتہ ، دل چسپ ، عام فہم اور زود ہضم ہوتی ہیں۔ اگر کسی کو یہ سیکھنا ہو کہ علمی ، تنقیدی اور فکری تحریروں کو شاعری اور قصبے بازی کا سپہارا لئے بغیر کس طرح نہایت شگفتہ اور دل کش بنایا جائے تو اسے چاہیے کہ وہ ولسن کو پڑھے۔ ویسے مغرب کے لکھنے والوں میں یہ بات صرف ولسن سے نہیں بعض دوسروں سے بھی سیکھی جاسکتی ہے۔

انیسویں صدی کے آخر سے لے کر اس وقت تک اُردو ادب کی تمام ترقی عموماً مغربی ادب اور خصوصاً انگریزی ادب کے اثرات کی رہیں منت رہی ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ اُردو ادب کے عام قارئین کا تو ذکر ہی کیا ہے ہمارے تخلیقی اور تنقیدی ذہنوں نے بھی کم از کم بیسویں صدی کے مغربی ادب کی دیو پیکر ہستیوں سے بھی کما حقہ باخبر رہنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ اُردو تنقید میں بعض عالم گیر شہرت رکھنے والے مغربی ادیبوں اور فن کاروں کے نام سرسری حوالے کے طور پر ضرور آتے رہتے ہیں لیکن آج تک ان میں سے کسی کو بھی ٹھیک سے سمجھنے سمجھانے اور اپنے شعور کا جزو بنانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اُردو ادب کے نقادوں میں جو لوگ انگریزی کے ایم ، اے ہیں یا مغربی ادب سے دلچسپی اور واقفیت رکھتے ہیں ان میں میراجی ، حسن عسکری اور ممتاز شیریں کے سوا ایسا کوئی نہ نکلا جو مغرب کے جدید ادب ، معاصرانہ ادبی تحریکات اور نئی سے نئی ابھرنے والی ادبی شخصیتوں سے ہماری دل چسپی کو اکٹلا اور اب تو خیر میراجی کے مرحوم ہونے کے باعث اور حسن عسکری اور ممتاز شیریں کے زندہ رہنے (خدا ان دونوں کو مدتوں زندہ رکھے) کے باوجود کوئی یہ بتانے والا نہیں رہ گیا ہے کہ ہمیں مغربی ادب کی کن

چیزوں سے دل چسپی یعنی چاہیئے۔ اس سلسلے میں جتنی قیمتی مدد و سن سے مل سکتی ہے اتنی شاید کسی اور مغربی نقاد سے بھی نہ مل سکے کیونکہ دوسرے مغربی نقاد عموماً اپنے ملک سے باہر کے فن کاروں سے یا تو بحث نہیں کرتے اور اگر کرتے بھی ہیں تو زیادہ تر ان ادیبوں اور فن کاروں سے جن کی آفاقی شہرت اور اہمیت مسلم ہو چکی ہے، مثلاً ٹومس مان، مارسل پروست، آندرے ژید، کافکا اور ریکو وغیرہ پر بعض برطانوی اور امریکی نقاد مضامین لکھتے رہتے ہیں لیکن ولسن کی تحریروں میں مغرب کے بہت سے ایسے ادیبوں کے نام بھی آئے ہیں جن سے خود انگریزی ادب کے تازین بھی نا آشنا رہے ہیں۔ علاوہ ازیں ولسن کو اپنے بنیادی موضوع پر کام کرنے کے سلسلے میں مغرب کے جتنے ادیبوں اور فلسفیوں کا تجزیہ کرنا پڑا ہے اتنے ادیب اور فلسفی مغرب کے کسی اور ادبی نقاد کے یہاں زیر بحث نہیں آئے۔

جس زمانے میں ولسن کی پہلی کتاب شائع ہوئی اسی زمانے میں انگلینڈ میں کئی اور لکھنے والے منظر عام پر آئے جن میں جون اوسبورن، کننگلے ایس، جون وین اور جون برین بہت نمایاں رہے۔ ان لکھنے والوں کو برا فروختہ نوجوان Angry Young Men کہا گیا۔ جب سے اب تک نئے لکھنے والوں کی اس نسل میں ولسن کو بھی شمار کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن ولسن کو ہمیشہ اس بات پر اصرار رہا ہے کہ میرے اور ان لکھنے والوں کے درمیان ہم عمری کے سوا اور کوئی چیز مشترک نہیں ہے۔ وہ اپنے آپ کو جدید ادب کے اس انقلاب سے منسلک کرتا ہے جو ایلیمٹ سے شروع ہوا اور جواب فرانس میں ڈوغمیا (Durrenmat) اور انگلینڈ میں اسٹورٹ

ہارلینڈ اور بل ہوپکینس کے ساتھ جاری ہے۔ ولسن نے اس انقلاب کے بارے میں کہا ہے کہ یہ انقلاب ذہنی تخلیق کی ایک ایسی روایت ہے جس کی جڑیں تجربے میں ہیں اور اس کا بنیادی مقصد خود آگاہی کی ایک نئی شکل ہے۔

ولسن اپنی ادبی زندگی میں سب سے زیادہ برنرڈ شو اور ٹی ایس ایلیٹ سے متاثر ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں بالکل متضاد اثرات ہیں۔ جب شو کا انتقال ہوا ولسن کی عمر بیس سال تھی۔ وہ شو سے کبھی نہ مل سکا۔ البتہ اپنی پہلی کتاب کی اشاعت کے بعد اسے ایلیٹ سے ملنے کے مواقع ملے۔ ایلیٹ نے ولسن کی شو پرستی کو ہمیشہ اس کی نا فہمی پر محمول کیا حالانکہ ایلیٹ کے دوست اور معاصر ہربرٹ ریڈ نے شو سے ولسن کی غیر معمولی عقیدت کی بنا پر شو کو دوبارہ پڑھا اور ولسن سے کہا کہ وہ شو سے اپنی عقیدت میں حق بجانب ہے اور یہ کہ شو ہمارے عہد کے عظیم ترین لکھنے والوں میں سے ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے بارے میں بھی ایلیٹ کی رائے اچھی نہ تھی۔ بعد میں اس نے محسوس کیا کہ لارنس ایک نہایت اہم اور عظیم ادیب تھا۔ لیکن ایلیٹ شو سے متعلق اپنی رائے میں تبدیلی کرنے پر کبھی آمادہ نہ ہو سکا۔ اس نے شو کو ہمیشہ سطحی اور شاعری سے عاری تصور کیا۔

ولسن نے شو کے بارے میں بہت کچھ لکھا ہے۔ اس نے لفظ Outsider شو ہی سے مستعار لیا تھا۔ شو کی وفات سے لے کر اب تک شو کا ولسن سے بڑا مداح کم از کم میرے علم میں نہیں ہے لیکن ولسن شو سے اپنی انتہائی پر جوش عقیدت کے باوجود اس کی کوتاہیوں پر بڑی گہری

نظر رکھتا ہے۔ شوکو عہد حاضر کا عظیم ترین ادیب تصور کرنے اور اپنی ادبی زندگی پر عظیم ترین اثر قرار دینے کے باوجود ولسن نے اسے ایک ناکام ادیب قرار دیا ہے کیونکہ اس کے نزدیک شو اپنے زمانے کے عمیق ترین مسائل پر پوری طرح حاوی نہ تھا۔ ولسن کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے ابتدائی پچیس سال کے اندر واقعی اہم کام کا فکا، ورتھیمر (Wertheimer) گسٹاٹ سائیکالوجی کے بانیوں اور ہسرل ہانڈرگر، یاسپرز، وولٹسٹ ہیٹ اور وگلینسٹائن نے انجام دیے ہیں۔ شوان تمام لوگوں سے بے خبر تھا۔ اسے یہ بھی معلوم نہ تھا کہ اس قسم کا کام اس زمانے میں انجام پا رہا ہے۔ ولسن نے اپنی کتاب Beyond The Outsider میں جو Outsider Series کی چھٹی جلد ہے بیسویں صدی میں انجام پانے والے اس کام کے بڑے حصے کا تفصیل کے ساتھ جائزہ لیا ہے۔

ولسن نے اپنے مضمون Personal میں اپنے آپ پرٹی ایس ایلیٹ کے اثرات کو قدرے وضاحت سے بیان کیا ہے۔ ولسن پر ایلیٹ کے اثرات ولسن کے ذہنی اور فکری نشوونما کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ ولسن نے بتایا ہے کہ ایلیٹ کی جس چیز نے ولسن کو سب سے پہلے متاثر کیا وہ اس کا احساس ماضی ہے۔ ماضی کو جانتے کا ذریعہ علم ہے اور علم کی شدید تشنگی ایلیٹ اور ولسن کے درمیان ایک مشترک عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن یہ صرف علم اور ذہنی تربیت پر ایلیٹ کا اصرار نہیں ہے جو ولسن کو ایلیٹ کی طرف کھینچتا ہے۔ جب ولسن ایلیٹ کا موازنہ انیسویں صدی کے اہل قلم — جیمز اسٹون، ٹکنس، وڈزورث، کالریج — سے کرتا ہے تو یہ اہل قلم ولسن کو ایلیٹ کے مقابلے میں یک رخ معلوم ہوتے ہیں اور

ان کے اندر انسان کی تکلیف دہ صورت حال (predicament) کا وہ پیچیدہ احساس نہیں ملتا جو ایلٹ کے یہاں پایا جاتا ہے۔ ولسن کے نزدیک ایلٹ کی خوبی صرف یہی نہیں ہے کہ وہ انیسویں صدی کے متذکرہ عظیم لکھنے والوں کے مقابلے میں شرکاً زیادہ sophisticated احساس رکھتا ہے بلکہ اس کا اہم اور دل کش کارنامہ یہ بھی ہے کہ اس نے انسانی زندگی کو ہر اس لکھنے والے سے زیادہ ہا و قار اور عمیق بنا دیا ہے جس کا مطالعہ ولسن نے کیا ہے اور ولسن کے مطالعے کی وسعت کا عالم یہ ہے کہ ادب اور فلسفے میں شاید ہی کوئی اہم کتاب ایسی ہوگی جو اس نے نہ پڑھی ہو۔ ولسن نے ایلٹ کے تجربہ علمی کو اس کے مجموعی مخلص اور لکھنے کے معاملے میں اس کے انداز فکر کی سنجیدگی کا ثبوت قرار دیا ہے۔ ولسن کا خیال ہے کہ ایلٹ کے مقابلے میں اس کے بیشتر معاصرین جاہل معلوم ہوتے ہیں۔ جاہل اور ایسے لوگ جو بیسویں صدی کے انتشار میں ادب کو ایک روحانی نخلستان کی تخلیق کے لئے استعمال کرنے کا کوئی ارادہ نہیں رکھتے۔ ولسن ایلٹ کی شاعری کے اس پہلو سے بھی بہت متاثر ہوا ہے کہ ایلٹ کی شاعری ایک ایسے پیچیدہ تمدن کی تصویروں سے شروع ہوتی ہے جس پر کارخانوں کا غلبہ ہے لیکن وہ ایک انوکھی اور حسین ہم آہنگی پر ختم ہوتی ہے۔ ولسن کا خیال ہے کہ ایلٹ اُن حدود درجہ ذمے دار لکھنے والوں میں سے ہے جو عہد نامہ عتیق کے پیغمبروں سے لے کر اب تک پیدا ہوئے ہیں۔ اس کے ملاحوں اور مقلدوں میں نہ تو کوئی امتناذ کی احساس ہے نہ اتنا بالغ نظر اور نہ اس کی طرح خاموش سند کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایلٹ نے یہ ثابت کر دکھایا ہے کہ بیسویں صدی میں جو شخص ایک اہم اور وسیع

اہلِ قلم بننا چاہتا ہے اس میں چند اوصاف کا ہونا ضروری ہے۔ مثلاً روایت کے احساس اور کائنات میں انسان کی paradoxical حیثیت کا احساس یعنی یہ احساس کہ وہ حیوان اور خدا کے درمیان معلق ہے۔

ایلیٹ کے بارے میں ولسن کے جو خیالات ابھی ظاہر کئے گئے ان سے اس کے ذہنی میلانات پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔ مثلاً یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ مثبت اور رجائی ذہن کا مالک ہے جدید ادب اور جدید فلسفے سے ولسن کا سارا جھگڑا جی یہ ہے کہ دونوں منفی نقطہ نظر سے انسان کا مطالعہ کر رہے ہیں اور لاشعوری شکست خود دگی کے شکار ہیں، جب ولسن نے جوائس، فاکنر، آلڈس ہیکلے اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس جیسے جدید ادیبوں کا مطالعہ شروع کیا تو اسے ان کی کتابوں سے اس درجہ کراہت اور جھلاہٹ محسوس ہوئی کہ وہ بار بار ان کی کتابوں کو کمرے میں پھینک دینے کی خواہش محسوس کرتا رہا اور بڑی مشکل سے اس خواہش پر قابو پاسکا۔ یولیسس پڑھ کر تو اسے اتنا غصہ آیا کہ وہ رات بھر جاگتا رہا اور سوچتا رہا کہ اس پر کس کس طرح حملہ کیا جائے۔ دوسرے دن اس نے اپنے روزنامے میں جوائس کی مذمت میں کئی صفحے سیاہ کر ڈالے بیسویں صدی کے امریکی ادب پر اس کا سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ اس میں دو خاص میلانات پائے جاتے ہیں۔ ایک یہ کہ سماج کو میرو کی حیثیت سے پیش کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ سماج کو ویلین کے روپ میں پیش کیا جائے۔ دونوں صورتوں میں فرو کی حیثیت صفر کی ہو جاتی ہے۔ وہ یا تو شکست خوردہ اور پامال ہو کر رہ جاتا ہے یا پھر تنظیم (organization) کی مشینری میں خاموشی کے ساتھ کہیں فٹ ہو کر اپنی خوبیوں کو تنظیم کی خدمت میں

لگا دیتا ہے۔ ولسن کے نزدیک موجودہ فرانسیسی وجودیت کی ناکامی یہاں ہے کہ وہ انسان کے تخلیقی رجحانات پر پورا زور نہیں دے سکی ہے۔ اس نے انسانی کمزوری کو تو سمجھا ہے لیکن انسانی طاقت کو نہیں سمجھا جو اس کے ناول یولیسس کے بارے میں ای ایم فورسٹر نے لکھا تھا کہ۔

’یولیسس ایک کوشش ہے تاریکی اور گندگی کو دبا کر کامیاب

بنانے کی جہاں حلاوت اور روشنی ناکام ہو چکی ہے۔‘

ولسن فورسٹر کی اس رائے سے اتفاق کرتے ہوئے کہتا ہے کہ فورسٹر

اس رائے سے اور آگے جاسکتا تھا اور کہہ سکتا تھا کہ پورا جدید کلچر ایک کوشش ہے کلیت اور مایوسی کو دبا کر کامیاب بنانے کی جہاں ولولہ

اور رجائیت ناکام ہو چکی ہے، ولسن کی شوپرستی کا بھی ایک اہم سبب

یہی ہے کہ اس نے انسانی حالات کی تمام خرابی کے باوجود مایوس ہونے

سے انکار کر دیا اور جہاں عصرِ حاضر کے دوسرے ادیب یہ کہتے ہیں کہ

اب کچھ کرنا ممکن نہیں دباؤ شو یہ کہتا ہے کہ اب بھی کچھ کرنا ممکن ہے۔

ولسن کے نزدیک فن کار کی قدر و قیمت اسی بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ

روزمرہ زندگی کی ناخوش گوار کشمکش میں اپنے احساسِ نظم (sense

of order) اور انسانی رجحان کی قوت کا اظہار اور اثبات کرتا ہے۔

وہ پوری زندگی کو ابتری (order) اور نظم (chaos) کے درمیان

ایک جنگ کے طور پر دیکھتا ہے۔ یہ نظم کا تصور ہے۔ زندگی کی پیچیدگیوں

اور دشواریوں پر فتح کا تصور ہے جو انسان کے اندر توانائی اور مقصد کا

احساس پیدا کرتا ہے۔ مقصد کے تصور کے بغیر زندگی ناقابلِ تصور ہے۔

افلاطون، موزارٹ اور شوکی کارکردگی ایک ایسے نصب العین کی ترجمانی

کرتی ہے جو تمدن کو آگے بڑھنے میں مدد دیتا ہے۔

امریکی ناول نگار آئن ریٹڈ Ayon Rand پر مضمون لکھتے ہوئے ولسن نے صاف لفظوں میں کہہ دیا ہے کہ "میں انسانی فطرت اور انسانی زندگی کے قنوطی تصور کو رد کرتا ہوں خواہ اس کا اظہار ٹوسٹ بارڈی کے یہاں ہوا ہو یا گراہم گرین کے یہاں۔ اسی طرح میں دل شکستہ رومانویوں کے اس نظریے کو بھی رد کرتا ہوں کہ جدید تمدن ایک زبردست غلطی ہے اور ہماری حالت بہتر ہو جائے گی اگر ان جگہوں پر جہاں لندن اور نیویارک قائم ہیں پھر سے میدانوں اور دریاؤں کا تصرف ہو جائے۔ تمدن انسانی روح کے اظہار کے لئے وجود میں آیا تھا کہ اس کا کھلا گھونٹنے کے لئے۔ اگر وہ outsider کا کھلا گھونٹ رہا ہے تو یہ ایک تاریخی حادثہ ہے نہ کہ ناگزیر حالت؛

بات کہاں سے کہاں چلی گئی۔ میں یہ عرض کر رہا تھا کہ ایلین کے بارے میں ولسن نے جو خیالات ظاہر کئے ہیں یا ایلین سے متاثر ہونے کے جو اسباب بتاتے ہیں وہ ولسن کے اپنی میلانات کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ مثلاً یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ مثبت اور رجائی ذہن کا مالک ہے۔ وہ ماضی سے گہری واقفیت اور روایت کے فعال احساس کو ایک ادیب کے لئے ضروری ساز و سامان (equipment) میں شمار کرتا ہے۔ وہ زندگی کے انتشار کی مصوری کو کافی نہیں سمجھتا۔ اس کے نزدیک ادیب اور فن کار کا فرض یہ ہے کہ وہ ادب اور فن کو زندگی کے انتشار کے ریگستان میں روحانی نخلستان کی تخلیق کے لئے استعمال کرے غالباً اپنے اسی خیال کی بنا پر ولسن نے اپنی بعض تحریریں دل میں اس بات کی طرف

بھی اشارہ کیا ہے کہ بغاوت برائے بغاوت کوئی معنی نہیں رکھتی۔ بغاوت کی کوئی سمت ہونی چاہیے۔ صحیح اور صحت مند بغاوت صرف بے اطمینانی اور بے گشتگی کے اظہار کا نام نہیں ہے۔ ولسن ادب میں صرف تکنیک کے تجربوں کا بھی قائل نہیں ہے وہ ادیب کو انسانی زندگی کے معاملے میں اتنی ہی ذمے داریوں کا حامل سمجھتا ہے جتنی ذمے داریوں کا مظاہرہ پیغمبروں کی طرف سے ہوتا رہا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ ادب کی سیاسی اور سماجی ذمے داریوں کو تسلیم کرتا ہے لیکن اپنے اس نقطہ نظر کے باوجود وہ ایک طرف مارکسیوں سے بھی اختلاف رکھتا ہے، اور دوسری طرف سارتر سے بھی جس نے تعہد یعنی commitment پر بہت زور دیا ہے۔ مارکسیوں سے اس کا اختلاف یہ ہے کہ وہ مارکسیوں کی طرح ہر مسئلے کی اقتصادی تشریح پر راضی نہیں۔ مثلاً اس کا خیال ہے کہ اقتصادیات مذہب کی توجہ نہیں کر سکتی۔ اسی طرح مارکسیوں کے برعکس وہ اس بات کا بھی قائل ہے کہ ایک مقام ایسا آ جاتا ہے جہاں فرد کے مابعد الطبیعیاتی مسائل پر غور کرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ اس نے بڑی قطعیت کے ساتھ کہہ دیا ہے کہ اشتراکیت کو کتنے ہی ہمدردانہ طریقے پر سمجھا جائے وہ یہ دعویٰ نہیں کر سکتی کہ اس نے تمام مسائل حل کر دیئے ہیں۔

مارکسیت کے ساتھ ساتھ ولسن نے سارتر کے تعہد والے نظریے کو بھی رد کر دیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس چلتے ہوئے فترے کو بغیر تاسف کے رد کر دینا چاہیے۔ وابستگی ایک فرض کے طور پر قائم نہیں کی جاسکتی۔ اس کی تحریک خود اعتمادی (self-belief) میں پیدا ہوتی ہے۔۔۔۔۔ انسان

کی داخلیت کے میدان کی ابھی تک ٹھیک سے چھان بین نہیں کی گئی ہے۔
 بیسویں صدی میں ادب کی ذمہ داری انسانی آزادی کو منور اور
 منقح کرنا ہے؛

دلسن کی تحریروں کو پڑھنے سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ انسانی
 داخلیت اور انسانی آزادی بیسویں صدی کے ادب کے بنیادی مسائل
 ہیں۔ اس نے ان مسائل کا مطالعہ بڑے وسیع تناظر میں کیا ہے۔ وہ
 کہتا ہے کہ جس آدمی کی داخلیت چھن گئی اس کے پاس کچھ نہیں رہا بیسویں
 صدی کے ادب کے مطالعے سے وہ جن نتائج تک پہنچا ہے ان میں سے
 ایک یہ بھی ہے کہ دور حاضر کا انسان داخلیت سے محروم ہو چکا ہے یا زیادہ
 سے زیادہ محروم ہوتا جا رہا ہے۔ فرد داخلی زندگی اور انفرادی آزادی
 دونوں کھو چکا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھیے کہ فرد اپنی فریاد
 سے محروم (deindividualized) ہوتا جا رہا ہے۔ یہ دنیا ایک
 ایسی دنیا بنتی جا رہی ہے جس کا بنیادی عقیدہ یہ ہے کہ انسان کا پہلا
 فرض سماج سے متعلق ہے۔

دلسن آدمی کے دو سماجی فرائض کا منکر ہے نہ سماجی فرائض کی
 اہمیت کو کم کرنے کے درپے ہے۔ لیکن اسے یہ دیکھ کر تشویش ضرور
 ہو رہی ہے کہ جب انسان صرف سماجی انسان بن جاتا ہے تو اس سے
 سماج، دنیا اور انسان کو کتنے زبردست خطرات لاحق ہو جاتے ہیں۔
 چونکہ یہ خطرات وہی اور خیالی نہیں ہیں اس لئے ان کو جاننے اور سمجھنے
 کی کوشش ضروری ہے۔

فرد کو فردیت سے محروم کرنے کی ابتدا امریکہ سے ہوئی ہے۔ لیکن

اب یہ مرض ایک عالم گیر مرض بنتا جا رہا ہے۔ اس مرض سے جدید معاشرے میں جو ذہنی رویہ پیدا ہو رہا ہے اس کو بیان کرنے کے لئے ولسن نے a general sense of insignificance (بے اہمیتی کا ایک عام احساس) کے فقرے سے کام لیا ہے۔ جدید معاشرے کا یہی ذہنی رویہ بیسویں صدی کے ادب میں احساس شکست، احساس مصیبت اور احساس لاعاصلی کی شکلوں میں منعکس ہو رہا ہے۔ ولسن نے جدید ادب کے ان رجحانات کا جس وسیع پیمانے پر جس منفرد زاویہ نگاہ سے، جس قدر گہری بصیرت کے ساتھ مطالعہ کیا ہے اس کی مثال مغربی ادب میں بھی شاید ہی کہیں اور مل سکے۔

ولسن نے جدید ادب کے تمام مرئیضانہ رجحانات کی تشخیص کا ذریعہ بیسویں صدی کے مغربی فکشن کے ہیرو کو بنایا ہے۔ ہیرو کے بارے میں اس کا خیال یہ ہے کہ ادب میں ہیرو کی شخصیت اپنے زمانے کی ضروریات کی عکاسی کرتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ ہر زمانے کے آدمی اپنے مسائل پر کس حد تک قابو پاسکے۔

ہیرو کے تجزیے کے سلسلے میں ولسن نے اپنی کتاب The Age of Defeat میں صرف بیسویں صدی کے مغربی ادب کو مد نظر نہیں رکھا بلکہ اس سلسلے میں اس نے دورِ حاضر کے تین امریکی ماہرین عمرانیات وینس پیکرڈ David Reisman ڈیوڈ ریسمن Vonce Packard اور ویلیام وچائٹ William H. Whyte کی شہرہ آفاق تصانیف (حسب ترتیب) The Hidden Persuaders The Lonely Crowd اور The Organization Man اور مشہور امریکی ماہر اقتصادیات جے کے

گاہرا سمجھ کی مقبول عام کتاب The Affluent Society سے استفادہ کر کے اس بحث کو نہایت بصیرت افروز بنا دیا ہے۔

ریسین نے اپنی کتاب The Lonely Crowd میں سماجی

کردار کی تین قسمیں بتائی ہیں (۱) مائل بہ روایت Tradition-

directed کردار (۲) مائل بہ داخلیت Inner-directed

کردار (۳) مائل بہ خارجیت Other-directed کردار۔ ازمنہ سنی

کا معاشرہ مائل بہ روایت تھا (یعنی مذہبی رسوم، سماجی دستور العمل

اور مذہب کے زیر ہدایت)۔ مائل بہ داخلیت کردار راہبرانہ صفات کا

مالک ہوتا ہے۔ ایک پھیلتے اور بدلتے معاشرے میں وہ انتشار کا

مقابلہ کر سکتا ہے کیونکہ وہ تربیت ذات کا مالک ہوتا ہے۔ انیسویں صدی

کا امریکی ادب اس قسم کے کردار کے اعتبار سے بڑا متمول ہے بخوریو،

ایمرسن، وٹھمین، پودو وغیرہ۔ مائل بہ خارجیت کردار وہ ہے جو اپنی ذات

کے اندر جو کچھ دیکھنا چاہتا ہے اس پر پڑوسیوں کے خیالات کو ترجیح

دیتا ہے۔ آخر کار وہ وہی بن جاتا ہے جو اس کا پڑوسی سوچتا ہے۔ ریسین

کا خیال ہے کہ امریکی کردار رفتہ رفتہ مائل بہ داخلیت سے مائل بغایت

ہوتا جا رہا ہے۔

وہائٹ کی کتاب The Organization Man بھی مائل بہ خارجیت

کردار بننے کے بڑھتے ہوئے رجحان کا مطالعہ ہے لیکن وہ خاص طور پر اس

آدمی سے بحث کرتی ہے جو کسی بڑی کاروباری تنظیم میں کام کرتا ہے۔ اس

کتاب میں یہ دکھایا گیا ہے کہ تنظیم اپنے ملازمین پر کس طرح مطابقت کا

اخلاقی اصول نافذ کرتی ہے۔ اس مطالعے کا دہشت انگیز پہلو یہ نہیں کہ

لوگ تنظیم کی اخلاقیات کو نکلنے کے لئے آمادہ ہیں بلکہ یہ کروہ اسے ذہن نکل جاتے ہیں بلکہ پسند بھی کرتے ہیں۔

یہ دونوں کتابیں ونیس پیکرڈ کی کتاب The Hidden Persuaders

کی طرح اس حقیقت کو اجاگر کرتی ہیں کہ سماجی اوصاف پر زیادہ زور ڈالنا ایک بڑا خطرہ ہے۔ چنانچہ بیشتر لوگ اس کے سوا اور کچھ نہیں سوچتے کہ ان کے پر دوسری کیا سوچتے ہیں۔ دھماٹے نے مغفلہ اور باتوں کے یہ بھی دکھایا ہے کہ مطابقت کے یہ اخلاقی اصول خود کشی کے مترادف ہیں۔

فرد کی فردیت کے خاتمے کا عمل (process of de individuali-

cation) ایک ایسا مرض ہے جس کا بھڑا بہت علاج گلابر انتہ

کے مطابق سوشلزم کی طرف لے جانا ہے لیکن یہ فرض کرنے کے لئے کوئی معقول وجہ نہیں ہے کہ سوشلزم ہر مرض کی دوا ہے۔ تلخ حقیقت یہ ہے کہ جہاں تک مائل بہ خارجیت ہونے کا تعلق ہے ردس اور اکی میں کوئی بھی انتخاب کے قابل نہیں ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ امریکی ماہرین عمرانیات کو مائل بہ خارجیت ہونے کے خطرات کی طرف اشارہ کرنے کی اجازت حاصل ہے اور روس میں اتنی آزادی بھی ممکن نہیں۔ اکثریت کا ظلم دونوں ملکوں میں کارفرما ہے۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ یہ ظلم اپنے آپ کو مطلق العنان حکومت کہتا ہے یا جمہوریت۔

ضرورت فرد کی فردیت کے خاتمے کے عمل کو روکنے کی ہے اور اور اس کے لئے قوتوں کا توازن ضروری ہے۔

دھماٹے نے امریکی کردار کا جو تجزیہ The Organization Man

میں پیش کیا ہے اس کی ادبی شہادت کے طور پر اس نے عہدِ حاضر کے دو مشہور امریکی ناولوں سے بھی بحث کی ہے۔ ان میں سے ایک تو ہرن وک (Herman Wouk) کا ناول The Caine Mutiny ہے اور

دوسرا جیمز جونز (James Jones) کا ناول From Here

To Eternity ہے۔ حالیہ امریکی فکشن میں خود سماج یا ایسا آدمی جو سماج سے اچھی طرح ہم آہنگ ہے ہیرو سمجھا کرتا ہے اس کی ایک دل چسپ مثال جیمز گاؤڈلڈ کوئزس (James Gould Cozzens) کا ناول

By Love Possessed ہے جس کا ہیرو آر تھروینر (Arther Winner)

ایک ایسے آدمی کی مختاطہ تصویر ہے جسے ناول نگار اس لئے

سرا ہوتا ہے کہ وہ تمام سماجی اوصاف کا مالک ہے۔

فائزر کے ناول شکست خوردہ انسان کے مطالعے ہیں۔ فائزر اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ سورماؤں کا زمانہ (heraio age) ختم ہو چکا ہے اور انسانی قسم کے خود غرض لوگوں کا ایک نیا زمانہ آ رہا ہے۔ اب ہیرو ازم باقی نہیں رہ گئی ہے۔ ڈوس پاساس (Das Passas) کے یہاں اگر

سماج ہیرو یا ویلین نہیں ہے تو ہیرو شکست خوردہ ہے۔

جہاں جدید امریکی ناول وعاتٹ کے نتائج کی تائید کرتے ہیں وہاں جدید امریکی ڈرامے ریسیمین کے نظریات کی تصدیق کرتے ہیں یوجین اونیل (Eugene O'neill) نے اپنے ڈرامے The Hairy Ape

میں دکھایا ہے کہ اس کا مرکزی کردار جب سماج سے ٹکرا لیتا ہے تو بے بس ہو جاتا ہے۔ سماج سے فرد کے تصادم میں فرد کو یہ سبق سیکھنا پڑتا ہے کہ ہم جیت نہیں سکتے۔ اونیل کے ڈرامے ایسے حیران و پریشان کر دینے

سے بھرے پڑے ہیں جو جذبات کے تابع ہیں اور جن کا انجام تقریباً ہمیشہ مایوسی اور شکست ہے۔ اس کے یہاں مایوسی اور ناامیدی کا سرچشمہ یہ احساس ہے کہ فرد سماج سے ہمیشہ شکست کھائے گا اور ہمال ہوگا۔

یہی رائے ٹن نیسی ولیمز (Tennessee Williams)

کے ڈراموں کے بارے میں بھی صحیح ہے جو مسلسل ناکامی اور مصیبت کی جدید روح سے مطابقت رکھتے ہیں۔ ولیمز کا ڈرامہ دو قسم کے کرداروں پر مبنی ہوتا ہے۔ ایک وہ جو ہچکچانے، ہچکچنے والے قوت عمل سے محروم داخلیت پسند کردار ہیں۔ دوسرے فطرت کی قوت کو ظاہر کرنے والے مضبوط کردار۔ داخلیت پسند کردار دنیا سے کبھی سمجھوتہ نہیں کر سکتے۔ لیکن اگر داخلیت پسند جدید زندگی سے شکست کھا جاتے ہیں تو فطرت کی قوت کے نمائندہ کردار بھی کچھ بہتر نہیں رہتے۔ ولیمز اونیئل کے فرضی ناموں میں سے ایک نام معلوم ہوتا ہے۔ فرق شاید صرف اتنا ہے کہ ولیمز کو ہم جنسیت سے دل چسپی ہے۔ جبکہ اونیئل کو اس موضوع سے کوئی دل چسپی نہیں۔ دونوں ڈرامہ نگار معمولی آدمیوں، شدید جذبات اور شکست سے خاص طور پر بحث کرتے ہیں۔ دونوں یہ تاثر دیتے ہیں کہ انسان کے دو خاص دشمن ہیں۔ اس کے اپنے شدید جذبات اور جدید معاشرہ۔ اودان دونوں سے جیتنا ممکن نہیں۔

آر تھر ملر (Arthur Miller) کے ڈرامے بھی ایسے فرد کو پیش کرتے

ہیں جو یا تو سماج سے شکست کھا جاتا ہے یا خود اپنے شدید جذبات سے۔ اس کا اہم کارنامہ Death of A Salesman دل چسپ ہے کیونکہ

اس کا موضوع ایک مرد، تنظیم اور اس کی شکست ہے۔ مریہ تاثر دیتا ہے کہ وہ شکست خوردگی کی روایت سے تعلق رکھنے والوں میں سے ہے۔ وہ مائل بہ داخلیت کردار کی تخلیق میں ناکام رہا ہے لیکن وہ ایسے کردار کی ضرورت سے واقف ضرور ہے۔

ہدیہ امریکی تحریروں کا جائزہ لینے سے پتہ چلتا ہے کہ ہیرو کس حد تک انسانی شخصیت بن گیا ہے۔ پروٹسٹنٹ اخلاقیات نے ادب کو تمام قوت حیات سے خالی کر دیا ہے۔ اب اس میں صرف تنگی ہوئی حقیقت نگاری رہ گئی ہے۔ امریکہ کے کاہن باری آدمی کی تشریح کے مطابق پروٹسٹنٹ اخلاقیات نے اس ضرورت پر زور دیا تھا کہ آدمی اپنے آپ کو بہتر بنائے۔ اپنی قوت اور توانائی کا مظاہرہ کرے لیکن بہتر بننے کی کوشش بالکل مادی تھی اور قوت اور توانائی صرف روپے پیدا کرنے کے لئے صرف ہونا تھی۔ کوئی بھی ادیب اس قسم کے مفروضات پر کام نہیں کر سکتا۔ اگر وہ ایسے مفروضات کو شعوری طور پر نگل لے تو جذبہ باقی بدھشی کی حالت پیدا ہوگی اور امریکی ادب کے ساتھ ایسا ہی ہوا ہے۔ صرف ایک امریکی ادیب ہمنگوے ایسا ہے جو کسی حد تک ان میلانات سے باہر کھڑا ہے۔ لیکن جوں جوں وقت گزرتا گیا ہمنگوے بھی اپنے زمانے کی پیداوار ثابت ہوتا گیا۔ اپنے ناول A Farewell To Arms میں وہ بھی اسی نتیجے تک پہنچا کہ زندگی سے جیتنا ناممکن ہے۔ اور یہ نتیجہ اعتراف شکست نہیں تو اور کیا ہے۔ اس ناول کے بعد ایسا لگتا ہے کہ حساسیت (sensi-

rivity) اس کی تصانیف سے غائب ہو گئی۔ اس کے ناول Green Hills

Of Africa میں رجائیت اور شکست کھانے سے انکار تو ضرور ہے لیکن

یہ خوبیاں حساسیت کو کم کر حاصل کی گئی ہیں۔ یہی بات اس کے ناول The Old Man And The Sea کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے جس کی بہت تعریف کی گئی ہے۔ ہینگوے کے کارنامے اور اس کے اثر سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن وہ اپنے نوجوان مقلدوں کو اس بات کا اعلان ضرور معلوم ہو گا کہ شکست ناگزیر ہے۔ ان تمام امریکی ادیبوں کے یہاں جن کا جائزہ اوپر کی سطروں میں لیا گیا اس آگاہی کی کمی ہے کہ انسان ایک روحانی وجود کی حیثیت سے آہستہ آہستہ ابھر رہا ہے۔ ان امریکی ادیبوں کے یہاں انسان کی بجائے سماج کا ذکر ملتا ہے۔ ان کے یہاں سماج حرف اول ہے اور سماج ہی حرف آخر بھی۔

امریکی کی بیٹ نسل (Beat generation) جس کے سب سے مشہور نمائندے جیک کیرو ایک (Jack Kerouac) اور آلن گینس برگ (Alon Ginsberg) ہیں وہ بھی ایک بغاوت کی نمائندگی ضرور کرتے ہیں لیکن اس کے یہاں بھی بغاوت سے زیادہ کچھ نہیں ملتا۔ کامیاب انقلابی اس بات کا خیال رکھتا ہے کہ وہ لوگوں کو آئین پسند نظر آئے۔

عزمی کہ بیسویں صدی کا امریکی ادب ریسٹین اور روحانیت کے تجزیوں کی تائید کرتا ہے۔ اس میں دو خاص میلانات نظر آتے ہیں جن میں سے ایک کو سماج بہ حیثیت ہیرو کہہ سکتے ہیں دوسرے کو سماج بہ حیثیت وطن پیش کرنے کا میلان۔ دونوں صورتوں میں فرد صفر بنا دیا جاتا ہے تاکہ وہ یا تو شکست خوردہ اور پامال ہو جائے یا خاموشی کے ساتھ تنظیم میں فٹ ہو کر اپنی خوبیوں کو تنظیم کی خدمت میں لگا دے جیسا کہ جیمس جونز کے ناول From Here To Eternity میں اس کے ہیرو

Prewett نے کیا ہے۔ کوئی تیسرا راستہ دکھائی نہیں دیتا۔

جے۔ بی۔ پریسلی کی کتاب Thoughts In The Wilderness

جو موجودہ انگلینڈ کے عمرانیاتی مطالعے کے لئے خام مواد کی حیثیت رکھتی ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک اچھا انگریز جدید انگریزی معاشرے کو جس قدر مائل بہ خارجیت دیکھنا پسند کر سکتا ہے وہ اس سے کہیں زیادہ مائل بہ خارجیت ہے۔

امریکہ کی طرح انگلینڈ میں بھی (یہ بات اب پاکستان کے بارے میں بھی صحیح ہے) نئی نسل کے کردار کی تشکیل میں ٹیلیوژن اور ریڈیو کا حصہ زیادہ ہے۔ ۱۹۵۱ء میں جب انگلینڈ میں راک ان رول فلم Rock Around The Film آئی تو پورے ملک میں سینما میں دنگے فساد کے مناظر دیکھنے میں آئے۔ ریڈیو اور ٹی وی کے پروگراموں میں مائل بہ خارجیت بالغ سامعین اور ناظرین کے ذوق کو آسودہ کرنے کا میلان نمایاں ہے۔ ریڈیو اور ٹی وی کا تقریبی لٹریچر عام زندگی پر خاص زور دے رہا ہے۔ وہ لوگوں کے ذہنوں میں یہ تاثر پیدا کر رہا ہے کہ تم معمولی ہو سکتے ہو لیکن تم معمولی ہی ہونے کی وجہ سے بہتر ہو۔

جے۔ بی۔ پریسلی نے نوجوان انگریز ناول نگاروں کے بارے میں کہا ہے کہ ان کے مرکزی کردار عموماً ارادی طور پر unheroic ہیں۔

۱۹۵۰ء سے انگریزی ادب میں جو انقلاب رونما ہوا اور جس کے نتائج

”برافروختہ نوجوان“ کہلاتے ولسن ان کے تجزیے کے بعد بھی اسی نتیجے تک تک پہنچا ہے کہ یہ ایک ایسی بغاوت ہے جو کسی نئی سمت کی نشاندہی نہیں کرتی۔ برافروختہ نوجوانوں کی نسل کے بارے میں ولسن نے ایک بات یہ بھی کہی

ہے کہ ان لوگوں نے عام آدمی کی زندگی کو پیش کرنے کا جو مسلک (Cult) اختیار کیا ہے وہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ لوگ اپنے آپ کو ان چیزوں سے نجات دلانے سے بہت دور ہیں جن پر وہ بڑھم خود حملہ آور ہیں۔

ولسن نے جہاں امریکی ماہرین عمرانیات ریسرچین اور دھماکے کو ان کی دریافتوں کے لئے بہت سراہا ہے وہاں ان پر یہ اعتراض بھی کیا ہے کہ انہوں نے معاشرہ ادب کی اہم ترین علامات مرض (symptoms) میر کے غائب ہوتے ہوئے کردار diminishing role of the hero

The Cult of ordinary chop اور عام آدمی کو ہیرو بنانے کے مسلک سے بحث نہیں کی۔ ولسن کے نزدیک معاشرہ ادب کے لئے یہ سب سے زیادہ تشویش ناک مسئلہ ہے۔

ایڈیٹی ہیر ونگ شعور کی علامتیں سب سے پہلے ۱۹۲۰ء میں ایڈیٹ، جوائس اور پکسل جیسے ادیبوں کے یہاں ظاہر ہونا شروع ہوئیں۔ بیسویں صدی کے پانچویں عشرے میں مختلف قسم کی جو بغاوتیں ہوئی ہیں ان سے صرف ایک بات برآمد ہوتی ہے۔ وہ یہ کہ بغاوت برائے بغاوت کافی نہیں ہے۔ اس قسم کی بغاوت مسکلی نہ ٹنگ نہیں جاتی۔ سماج میں خارجیت پسندی other - direction کی طرف جڑھتا ہوا میلان یعنی مائل

پر داخلیت کردار کا ادب سے غائب ہو جانا یہی وہ مسئلہ ہے جسے پوری توجہ کا مرکز بنانا ہے۔

ولسن نے اپنی کتاب The Age of Defeat میں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ خارجیت پسندی جدید کلچر میں ایک ایسا بنیادی رویہ بن گئی ہے جو ہماری پوری فکر پر اثر انداز ہو رہا ہے۔ خارجیت پسندی

اس حد تک آپہنچی ہے کہ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ آج صرف دو قسم کے ادیب رہ گئے ہیں۔ ایک وہ جنہوں نے خارجیت پسندی کو بغیر ثبوت کے مان لیا ہے۔ دوسرے وہ جو اس کے خلاف کسی قدر وجدانی بغاوت محسوس کرتے ہیں۔ اس قسم کی تعصیب بالکل صحیح تو نہیں ہو سکتی لیکن یہ تعصیب مسکے کو واضح ضرور کر دیتی ہے۔

دسن نے اپنی متذکرہ کتاب میں یہ بات واضح کر دی ہے کہ مائل بہ خارجیت کردار کی کئی قسمیں ہیں جو محدود پہ دھوکے میں ڈالنے والی ہیں۔ بعض اوقات ایسے کردار بغاوت برائے بغاوت کی نمائندگی کرتے ہیں جن سے ایک عام ناظر کو یہ دھوکہ ہو سکتا ہے کہ یہ مائل بہ داخلیت کردار ہیں۔ لیکن یہ بغاوت ایک جذباتی رد عمل سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی اور یہ بات بالآخر واضح ہو جاتی ہے کہ یہ صرف پرانی شکست خوردگی اور شکن ہمتی جس نے بغاوت نما شکل اختیار کر لی تھی۔ اس قسم کی بغاوت کرنے والا ادیب جوں ہی یہ دیکھتا ہے کہ اس کی بغاوت کو دل خوش کن توجہ حاصل ہے وہ فوراً مائل بہ خارجیت کردار کی خصوصیات اختیار کر لیتا ہے، ان کے معیارات و اقدار کو قبول کر لیتا ہے اور اس طرح اقدار سے متعلق سوالات سے اپنی بنیادی بے پروائی کا مظاہرہ کرنے لگتا ہے۔

انسان میں وہ جو تبدیلی ہوتی ہے جسے داخلیت پسندی سے بیٹھ کر خارجیت پسندی کی طرف مائل ہونے کا نام دیا جاسکتا ہے، وہ تبدیلی پہلے پہل بیسویں صدی میں واضح ہوتی لیکن خارجیت پسندی صرف ہڑے کار و بار میں اٹھنے، اشتہار بازی اور بڑے چمکانے پر پیداوار جیسے عمل

کامیاب نہیں۔ اس میں اس بات کو بھی دخل ہے کہ داخلیت پسندی کے تہذیبی عوامل ایک زمانے سے self-divided چلے آ رہے ہیں۔ اس لحاظ سے داخلیت پسندی کے دشمن صرف خارجی نہیں داخلی بھی ہیں۔ جب تک داخلی مسائل حل نہ ہو جائیں خارجیات پسندی کے خلاف کسی موثر بغاوت کی امید نہیں کی جا سکتی۔

بیسویں صدی میں ہیرو کے اندر کن صفات کا ہونا ضروری ہے؟ اس سوال کا جواب بڑی حد تک اُن مسائل کا جواب ہو گا جو رومین اور حادث نے اٹھائے ہیں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ہمارا عہد تاریخ انسانی کے کسی بھی عہد سے زیادہ پیچیدہ ہے۔ اس بنا پر ایک ایسا ہیرو جو ہمت اور ذہانت کے بغیر عقیدے کا مالک ہے ناکام ثابت ہو گا۔ بیسویں صدی کے ہیرو کا کسی حد تک ما بعد الطبیعیاتی ہونا ضروری ہے۔

آج کی دنیا میں 'پرانہ ہیرو' ناکافی کیوں ہے اس بات کو سمجھنے کے لئے ان نئے تہذیبی واقعات کو سمجھنا ضروری ہے جنہوں نے پرانے ہیرو کو ناکافی بنا دیا ہے۔

نئے اور پرانے ہیرو کے مسئلے پر بحث کرنے کے سلسلے میں دلن نے یہ سوال بھی اٹھایا ہے کہ ہیرو کسے کہتے ہیں۔ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے اس نے بتایا ہے کہ بیسویں صدی کی زبان میں ہیرو کے معنی کسی ڈرامے یا کتاب کے صرف مرکزی کردار کے رہ گئے ہیں۔ لیکن اس لفظ کے حقیقی معنی یہ نہیں ہیں۔ ازمنہ وسطیٰ میں ہیرو کے معنی بہادر آدمی کے تھے۔ آرمیتورین رومانسوں میں ہیرو ایک شریف اور باعزت آدمی کی حیثیت رکھتا تھا۔ یونانی علم الاصنام میں ہیرو وہ شخص تھا جسے دیوتاؤں

یا خداؤں کی محبت حاصل تھی یعنی وہ خوش نصیب انسان کی حیثیت رکھتا تھا۔ ہر قوم یا ہر نسل (race) کی پرانی اساطیر میں ہیرو کے معنی عام طور پر ایک ناقابل شکست آدمی کے ہیں۔

بیسویں صدی میں جو ہیرو کی صدی نہیں ہیرو کے یہ تمام معنی مکمل طور پر غائب ہو چکے ہیں۔ بیسویں صدی کے پورے ادب میں ہیرو کی ایک بھی سچی تصویر نہیں ملتی۔

جدید ادب کا ہیرو بنیادی طور پر بد نصیب واقع ہوا ہے۔ جب جدید ناول نگار روایات و افسانے کی کوشش کرتا ہے تو اس کی دیانت داری اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنے ہیرو کو شکست کے عالم میں دکھائے لیکن ولن فن کار کو صرف ایک ناظر (observer) ماننے کے لئے تیار نہیں۔ اس کے نزدیک تو عہد حاضر کا مسئلہ ہی یہی ہے کہ فلسفہ اور آرٹ دونوں میں آدمی کے اُس تصور کو ختم کرنا ہے جس کی رو سے وہ ایک مطلق ناظر کی حیثیت رکھتا ہے۔ ولن کا عقیدہ یہ ہے کہ فن کار اپنے آپ کو بھی بدل سکتا ہے اور دنیا کو بھی۔

و لن پرانے ہیرو کے بارے میں اس نتیجے تک پہنچا ہے کہ وہ بہادر ہوتے تھے۔ اُن کا ذہن بٹا ہوا (self-divided) نہیں ہوتا تھا۔ ان میں زبردست قوت عمل ہوتی تھی۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ بے وقوف بھی ہوتے تھے۔ ان میں غور و فکر کی صلاحیت اور اپنا تجزیہ آپ کرنے کی اہلیت بالکل نہیں ہوتی تھی۔ غیر مفکر ہیرو بے وقوف ہیرو ہوتا ہے۔ آخری پرانا ہیرو ڈون کیخوٹے تھا۔ شیکسپیر پرانے غیر مفکر ہیرو اور نئے فاسٹین (Faustian) ہیرو کے درمیان پل کی حیثیت رکھتا ہے۔

انیسویں صدی نے رومانی ہیرو کی پیدائش بھی دیکھی اور موت بھی۔ بیسویں صدی کے ادب نے کوئی ہیرو پیدا ہی نہیں کیا۔ ایلینٹ نے پُروف روک کی شکل میں بیسویں صدی کا ہیملٹ ضرور پیدا کیا جسے اپنی بے اہمیتی کا اس درجہ یقین ہے کہ وہ ہیملٹ کو ایک ہیرو تک شخصیت سمجھتا ہے اور یہ اعلان کرتا ہے کہ "میں پرنس ہیملٹ نہیں ہوں۔ نہ میرا یہ مقصد تھا کہ میں پرنس ہیملٹ بنوں۔"

ایلینٹ کے پُروف روک کے بیس سال بعد سارتر کے ناول Nausea کے ہیرو کا مسئلہ وہی ہے جو ہیملٹ کا تھا یعنی غور و فکر کی وجہ سے قوت عمل کا مفلوج ہو جانا۔ سارتر کے ناول The Age of Reason کے ہیرو میتھوس بھی وہی پرانی خرابی ہے کہ وہ اپنے آپ پر یقین نہیں کر سکتا۔ وہ اپنے آپ کو ایک مٹھوس اور مثبت آدمی محسوس نہیں کر سکتا۔ چونکہ اس میں ذہانت ہے مگر اصول اور تربیت (discipline) نہیں اس لئے وہ اپنی کاہلی اور بزدلی کا غلام ہے۔

ولن کو سارتر اور کامیو جیسے وجودیت پسند ادیبوں کے یہاں بھی وجودیت پسند ہیرو نہیں ملتا۔ چنانچہ وہ کہتا ہے کہ مستقبل کے تمام ادیبوں کا فرض یہ ہے کہ وہ وجودی (existential) ہیرو کی تخلیق کریں۔ اپنی تعریف کی سوسے ہیرو ایک ایسا شخص ہے جو اتنا عظیم ہو کہ وہ اپنی ہمت سے ہمارے اندر روح بھونک دے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ ایسے ہیرو کا خالق اپنے اندر یہ صلاحیت رکھتا ہو کہ وہ ہمیں اس کا یقین دلا سکے کہ ایسا ہیرو ایک حقیقت ہے۔

دلسن کو اعتراف ہے کہ ہمارے عہد کی پوری فضا وجودی ہیرو کی تخلیق کے لئے ناسازگار ہے۔ لیکن جدید ادب کی دنیا میں ایک علامت بہت ہی خوش آئند ہے۔ ممکن ہے کہ ابھی تک ہیرو کا کوئی تصور نہ ہو لیکن اس میں شک نہیں کہ ولین کا ایک تصور ضرور موجود ہے۔ جدید ادب میں ولین کی توہین و تذلیل کا سلسلہ جاری ہے نئے معیار تخلیق کرنے کی بہ نسبت ان پر حملہ کرنا نسبتاً آسان ہے۔ اگرچہ شدید اور بغیر بن جائیں تو امید کی جا سکتی ہے کہ کوئی مثبت نتیجہ برآمد ہوگا۔ جب تک ہمیں وجودی ہیرو کی پیدائش کا انتظار ہے ہمیں چاہیئے کہ ہم اپنے انتشار کے اسباب کو اجاگر اور بے نقاب کرتے رہیں۔ ہمارا کام تجزیہ ہے۔ غیر ممتنع تجزیہ۔ اگر تسلسل اور بے رحمی کے ساتھ تجزیہ جاری رکھا جائے تو یہی تجزیہ تخلیق بن جاتا ہے۔

بیسویں صدی کے ادب میں ہیرو کیوں نہیں ہے؟ اس کا جواب غالباً یہ ہے کہ جدید انسان اپنے آپ پر اتنا یقین نہیں رکھتا کہ وہ ہیرو کے بارے میں سوچ سکے۔ جدید ذہن میں ایک مہلک قسم کا انکسار اور اپنے آپ کو کم کر کے دکھانے کا رجحان در آیا جو اس حد تک اہم ہو گیا کہ وہ ادب کا واحد موضوع بن گیا۔

بعض جدید ادیبوں نے اس پر زور دیا ہے کہ انتشار کے دھارے کو موڑنے کا واحد طریقہ یہ ہے کہ انسان اور اس کے امکانات پر اعتماد کی تبلیغ کی جائے۔ وہ اس طریقے کو انسان پرستی (Humanism) کہتے ہیں۔

قدیم ہیرو اور جدید ہیرو کے فرق کو یوں بھی بیان کر سکتے ہیں کہ جدید

ہیرو واصل ہیرو نہیں بلکہ اینٹی ہیرو ہے کیونکہ ہیرو کا تصور تو یہ ہے کہ ہیرو ایک ایسا آدمی ہوتا ہے جس کے لئے آزادی کا تصور اس کے موجودہ طرز زندگی کی حیثیت رکھتا ہے اور اینٹی ہیرو وہ آدمی ہے جو اپنے موجودہ حالات کو قبول کر کے اپنے آپ کو ان کے لئے موزوں بنا لیتا ہے۔

اپنی خالص ترین تعریف کے مطابق ہیرو وازم ایک قسم کی آزادی کی بھوک ہے۔ ہیرو وازم زندگی کو زیادہ گہرائی اور لطافت کے ساتھ بسر کرنے کی خواہش کے مترادف ہے۔ لیکن اس خواہش کی تکمیل امکانی ہیرو کے تخیل کی شگفتگی پر منحصر ہے یعنی اس بات پر منحصر ہے کہ وہ کس حد تک اپنی خواہیدہ ضرورتوں کو سمجھ سکتا ہے اور ان ضرورتوں کی تکمیل کے ذرائع کمال سکتا ہے۔ قدیم معاشروں میں یہ کام آسان تھا کیونکہ وہاں کوئی بھی زندہ دل آدمی سپاہی بن سکتا تھا اور سپاہی بننے کے بعد اپنی روزمرہ زندگی کے دوران میں سارے مواقع حاصل کر سکتا تھا۔ اسے تخیل کی کوئی ضرورت نہ ہوتی۔ لیکن ایک ایسے معاشرے میں جو قدیم معاشروں کی بہ نسبت زیادہ پیچیدہ اور پر امن ہے اگر کوئی آدمی اپنی زندگی میں وسعت اور آزادی چاہتا ہے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ ذہانت اور کسی قدر خود آگاہی کا مالک ہو، اور ذات خود آگاہی اور تخیل کے الفاظ ہیرو وازم کے خلاف پڑتے ہیں۔

جہاں شیکسپیر کا ہیمیلٹ ہمدید ہیرو کا پیش رو تھا وہاں شیکسپیر کے معاصر سوانٹس کا ہیرو ڈان کیخوٹے آخری قدیم ہیرو تھا جس کے بارے میں دوستوفسکی کا ”نیرین آدمی“ (دوستوفسکی کے مختصر ناول

Notes From Underground کا ہیرو کہتا ہے کہ ”وہ ایک ایسا آدمی ہے جو سر کو نیچا کر کے ساند کی طرح حملہ آور ہوتا ہے۔ سروانٹس کے یہاں اگر نیا ہیرو ملتا ہے تو وہ سانپا پانزا ہے۔ لیکن سانپا پانزاؤں کے یہاں آزادی کی کوئی شدید خواہش نہیں ہے۔ ان کی خواہشات کا منہ ہوا ہے کہ ایک بیوی ہو، ایک گھر ہو، شراب کی ایک بوتل ہو اور بس۔“

گوئٹے نے فاؤسٹ کی شکل میں ایک ایسا ہیرو پیدا کیا جو تمام ہیروز سے زیادہ self-divided (ذہنی طور پر بٹا ہوا) ہے۔ اسی لئے گوئٹے اپنے ہیرو کو عمل پر مجبور نہیں کرتا کیونکہ وہ جانتا ہے کہ کوئی بھی عمل اس کی اندرونی کشمکش کو دور نہیں کر سکتا۔ فاؤسٹ نے یہ عہدہ کر رکھا تھا کہ وہ حقیقت اولیٰ (ultimate truth) پر گرفت حاصل کرے انسان اور خدا کا مجموعہ یا انسان نما خدا (God-Man) بن کر رہے گا۔ اس کا خیال تھا کہ علم انسان کو خدا بنا سکتا ہے۔ خدا بننے کے معنی غیر فانی بننے کے ہیں۔ فاؤسٹ کا ذہن دو قسم کے تصورات (Visions) میں بٹ کر رہ گیا۔ ایک داخلی دنیا تھی جس میں ایک نئی حساسیت اور علم حیاتِ جاودانی کی جھلکیاں دکھاتا تھا اور ایک خارجی دنیا تھی جس میں فاؤسٹ کو اپنے ناموزوں (misfit) ہونے کا احساس روز افزا ہوتا تھا۔ ایک دن وہ اپنے آپ کو خدا محسوس کرتا تھا۔ دوسرے دن ایک کیڑا۔ ان قطبین کے درمیان خلیج وسیع سے وسیع تر ہوتی چلی گئی۔ انسان کی دہری (dual) فطرت جسے پاسکل نے عظمت اور دکھ (Greatness and misery) سے تعبیر کیا ہے کائنات میں انسان کے مقام کے متعلق کسی واضح سیدھے ساوے اندازے تک پہنچنے نہیں دیتی۔ فاؤسٹ بڑی

ٹامک ٹوئیاں مارنے کے بعد اس نتیجے تک پہنچتا ہے کہ حقیقت داخلی ہے۔ اسے خارجی دنیا میں ڈھونڈنا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ حقیقت انسان کی ذات کے اندر ہوتی ہے۔ اس کی یادوں میں ہوتی ہے۔ اس تحت شعوری بجلی گھر (Power-House) میں ہوتی ہے جسے وہ اپنی ذات کے اندر لئے پھرتا ہے۔

ولسن کہتا ہے کہ فاؤنڈیشن کے مکے کا حل اس کی داخلیت میں تھا۔ باطن کی طرف مڑنے میں تھا۔ لیکن یہاں اس بات کا فوراً اعتراف کرنا چاہیے کہ یہ اس مسئلے کا محض نصف حل تھا۔ یہ حل ایسا ہی ہے جیسے وھاسٹ اپنی کتاب The Organization Man کو اس مشورے پر ختم کر دے کہ بڑے بڑے کاروباری اداروں کے ملازمین اپنی ملازمتوں کو لات مار کر اپنے اپنے گھروں میں بیٹھ جائیں اور اپنی اپنی سوانح عمری لکھنا شروع کر دیں۔ سوال صرف اپنے باطن سے رجوع کرنے کا نہیں بلکہ اپنے اندرونی مسائل پر قابو پا کر پھر خارج کی طرف آنے کا ہے۔ قدیم ہیر و ایک ایسا آدمی تھا جو دوستوں کی گفتگوں میں اپنے سر کو نیچا کر کے ساند کی طرح حملہ کرتا تھا۔ جدید ہیر و ذہنی طور پر اتنا بٹا ہوا ہے کہ ایسا کرنے سے قاصر ہے اسے اپنی ذہنی اور روحانی تقسیم کے زخم کو اچھا کرنے کا طریقہ سیکھنا ہے۔ آخری ہیر و وہ آدمی ہو گا جو اپنے اندرونی زخم کو اچھا کر کے سماجی جدوجہد سے دوبارہ رشتہ جوڑنے کے لئے تیار ہے۔ غرض کہ جدید ہیر و کا بنیادی مسئلہ اپنے باطن کی طرف مڑنے اور پھر خارج کی طرف مڑنے کا مسئلہ ہے۔ باطن کی طرف مڑنے کا مقصد اپنی آزادی کو دریافت کرنا ہے۔ باطن سے یہ رجوع فراریت سے ایک مختلف چیز ہے۔ انسان

اپنی صورت حال پر اس وقت تک قابو نہیں پاسکتا جب تک وہ روزمرہ زندگی کے فوری تجربات سے چٹ کر اپنی توجہ کو اپنی قدر و قیمت کے وجدانی احساس پر مرکوز نہیں کرتا۔ اپنی داخلیت کی طرف رجوع کرنا اور اسے عمیق تر بنانا ایک شدید ضرورت ہے۔ جب آندرے ڈیڈے سے جدید امریکی ادب کے بارے میں اس کی رائے پوچھی گئی تو اس نے کہا تھا کہ امریکی ادب بے روح ہے۔ اس فقرے سے اس کا مطلب یہی تھا کہ امریکی ادب میں ضرورت بھر داخلیت نہیں ہے۔ ہیرو وہ آدمی ہے جو ہمیشہ اپنی آزادی کے احساس کے سہارے زندگی بسر کرتا ہے۔ دنیا سے اس کے تعہد (Commitment) کو اس کی داخلیت سے غذا پہنچتی ہے اور اس کی داخلیت کو سماج کی طرف آنے سے تقویت ملتی ہے۔ ایسا آدمی پوری زندگی کو مقدس مانتا ہے کیونکہ اسی زندگی کی آزادی کے اظہار کی جدوجہد میں سب کچھ شامل ہے۔

جوفنی کالر وجودی ہیرو کی تخلیق کرے گا وہ لازمی طور پر اپنے آپ کو بہت سے جدید رجحانات کا مخالف پائے گا۔ تمام مادہ پرستانہ فلسفوں نے انسان کی بے اہمیتی کے مغالطے کو فروغ دیا ہے۔ ولسن فلسفیانہ سطح پر ایک نئی وجودیت کی تخلیق کا آرزو مند رہا ہے اور فن کارانہ سطح پر ایک نئے وجودی ہیرو کی تخلیق کا۔ فلسفیانہ سطح پر اس نے وہ نئی وجودیت تخلیق بھی کر لی ہے جس کی طرف وہ اپنے متعدد معنایں اور کتابوں میں اشارے کرتا رہا ہے۔ اس وقت تک اس کی آخری کتاب An Intro duction To New Existentialism ہے جو ابھی تک میری دسترس میں نہیں آسکی ہے۔ ولسن ہیرو کی مدد کے فلسفیانہ نفسیات

کے کئی دبستانوں کی طرح فرانسیسی وجودیت سے بھی بڑی حد تک غیر مطمئن رہا ہے۔ لیکن ذہنی طور پر وہ اسی فلسفے سے زیادہ قریب بھی رہا ہے۔ اسی لئے وہ اپنے ذاتی فلسفے کو ”نئی وجودیت“ کہتا ہے۔ اس نے اپنی کتاب *The Age of Defeat* کے آخر میں لکھا ہے کہ ”نئی وجودیت“ کا پہلا قدم فرانڈیٹ، مارکیٹ، منطقی اثباتیت اور ہر اُس ’بیت‘ پر حملے کا منفی قدم ہوگا جو انسان کی بے اہمیتی کے مغالطے کو فروغ دیتا ہے اور تخلیقی کوشش کی ضرورت کی طرف سے توجہ کو ہٹاتا ہے۔ ایک فلسفے کی حیثیت سے وجودیت کا فرض یہ ہے کہ وہ انسانی ارادے کی افضلیت، فرد کی اہمیت اور مدورہ نیورولک اور کنڈیشنڈ (Conditioned) انسان کی بھی آزادی پر زور دے اور اس بات پر اصرار کرے کہ آدمی کے طرز عمل کے بارے میں کوئی پیشین گوئی نہیں کی جاسکتی۔

ولسن نے اپنا سارا زور قلم جدید ادب کے اُس مرکزی موضوع کے خلاف صرف کیا ہے جس کے لئے اس نے بے اہمیتی کا مغالطہ، کافروہ ایجاد کیا ہے یعنی انسان اس مغالطے میں مبتلا ہے کہ اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ولسن کا خیال ہے کہ مغالطے کا مقابلہ فرسودہ مذہبی اور تہذیبی تصورات کو ایک نئی وجودیت سے بدلنے کی ارادی کوشش ہی سے ہو سکتا ہے۔ نئی وجودیت کیر کے گور، ہائیڈرگ، سارتر اور کامیو جیسے مفکرین کے بے ہیا کارناموں سے پھر سے طور پر استفادہ ضرور کرے گی لیکن اس کا بنیادی فرض ان مفکرین کے محدودات (limitations) سے آگے جاتا ہے۔ نئی وجودیت ایک قسم کی متصوفانہ (mystical)

بناوت ہوگی جس کی بنیاد اُس غیر منطقی محرک کے اعتراف پر ہوگی جو انسان کی شعوری عقل کی تہ میں ہے۔ ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ انسان کے اندرونی بجلی گھر دوسن ہی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ تمام انسانوں کو ارادے اور تحت الشعوری قوت عمل (drive) کا ایک بجلی گھر فراہم کیا گیا ہے) کے شور و شغب کو قابل سماعت بنانے کی کوشش کرے۔ اس لحاظ سے ولسن نے بلیک اور برنڈ شو کو نسل افزا (germinal) شخصیات قرار دیا ہے کیونکہ ان دونوں کے یہاں اس بجلی گھر کا مستقل وقوف پایا جاتا ہے۔ بلیک اور شو نے اس وقوف کی جو عقلی تاویل (بلیک نے 'جبر و شلم' اور شو نے 'سوپر مین' کی شکل میں) کی ہے اسے ولسن زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس کے نزدیک اہم بات یہ ہے کہ بلیک اور شو نے زندگی کو مقصد کی اصنافی سمت دینے کی ضرورت کا اعتراف کیا۔ نئی وجودیت کا مطمح نظر وہی ہے جو ہیردا اور مائل بہ داخلیت آدمی کا مطمح نظر ہے۔ یعنی زندگی کی اہم ترین تحریکات (impulses) اور مقصد سے دوبارہ ربط پیدا کرنا۔ بالفاظ دیگر حقیقت سے دوبارہ مربوط ہو جانے کا احساس۔ سارتر اور کامیو کی وجودیت انسان کی دہری فطرت کا جائزہ نہیں لیتی۔ وجودیت کا مرکزی خیال آدمی کا رتبہ ہے۔ آدمی خدا ہے یا کیرٹا؟ جدید ادب اس نقطہ نظر کا حامل ہے کہ آدمی کیرٹا ہے۔

موجودہ وجودیت سے ولسن کے غیر مطمئن ہونے کا ایک اہم سبب یہ بھی ہے کہ اس کے نزدیک وجودیت ہیمنگل کے غلات ایک بناوت کے طور پر شروع ہوئی اور بناوت بنیادی طور پر منفی چیز ہے۔ وجودیت

انسانی نفسیات اور انسانی صورت حال کے تجزیے کے طور پر جاری رہی ہے لیکن یہ تجزیہ تحلیل (synthesis) کے نقطے تک پہنچنے سے پہلے ہی رک جاتا ہے۔ ولسن چاہتا تھا کہ وجودیت ایک منفی فلسفے کی بجائے ایک مثبت فلسفہ ہے۔ ولسن کی وجودیت وجودیت کی مثبت شکل ہے۔ سارتر اور کامیو نے وجودیت کو ایک بند گلی میں پہنچا دیا تھا۔ ولسن نے اس فلسفے کو بند گلی سے نکال کر آگے بڑھنے کا راستہ دکھایا ہے۔ اُس نے اپنی نئی وجودیت میں ایسے فکری عناصر شامل کر لئے ہیں جن کی وجہ سے وجودیت کی بہت سی کوتاہیاں دور ہو گئی ہیں اور نتیجتاً وہ نہ صرف ایک مثبت فلسفہ بن گئی ہے بلکہ بیسویں صدی کے سب سے بڑے تہذیبی مرض (جسے انسان کا ذہنی، روحانی اور نفسیاتی مرض بھی کہہ سکتے ہیں) کا مقابلہ کرنے کے لئے ایک نہایت مؤثر حربہ بھی۔ ڈیوڈ ریمین کی تشخیص کے مطابق بیسویں صدی کا سب سے بڑا مرض خارجیت پسندی (other-direction) کا بڑھتا ہوا میلان ہے جس کا نتیجہ رائے عامہ کا غلبہ، فرد کی فردیت کا خاتمہ اور فرد کی جگہ سماج کا قائم مقام بن جانا ہے جسے ولسن نے بے اہمیتی کا مظاہرہ قرار دیا ہے۔ وجودیت وہ فلسفہ ہے جس کی ابتدا اور ارتقا میں جرمنی، روس، ڈنمارک اور فرانس کو دخل رہا ہے۔ اس کے نشوونما میں اب تک انگریز اور امریکہ نے کوئی حصہ نہیں لیا۔ اس فلسفے سے انگریز اور امریکہ کی عام عدم دلچسپی کے باوجود منظرِ میں ولسن نے پیشین گوئی کی تھی کہ آئندہ بیس سال کے اندر وجودی انداز فکر انگریز اور امریکہ میں عام ہو جائے گا۔ اس سلسلے میں ولسن نے یہ بھی کہا تھا کہ اینگلو امریکی مزاج

مخاطب، تجرباتی اور اثباتیت پسند واقع ہوا ہے۔ وہ خیالات کو ایسا ہوا کرنے سے زیادہ کسی ایجاد یا اجتہاد کی تفصیلات کو اتمام تک پہنچانے کے لئے موزوں واقع ہوا ہے۔ تاہم دوستوفسکی، نطشے اور کیر کے گور سے پہلے انگلینڈ میں ایک وجودی مفکر گزرا ہے یعنی ولیم بلیک اور ولیم جیز کی کتاب The varieties of Religious Experience کی شکل میں امریکہ سے بھی وحدیت کو وجودیت کا ایک عظیم کلاسک ملا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ انگلینڈ اور امریکہ فلسفہ وجودیت سے عام اور گہری دل چسپی نہ لینے کے باوجود اس سے بالکل بیگانہ بھی نہیں رہے ہیں۔ انگلینڈ کی جدید ناول نگار آئرس مرڈوک نے نہ صرف یہ کہ سارتر پر نہایت عمدہ کتاب لکھی ہے بلکہ اس کے ناول بھی وجودی ناول کی مثال ہیں۔ جہاں تک خود ولسن کا تعلق ہے وہ اس فلسفے سے ذمہ گہری دل چسپی رکھتا ہے بلکہ اسے آگے بڑھانے میں بھی حصہ لے رہا ہے۔ امریکہ کے جدید ناول نگار جوں اپڈائنگ اور وٹاں کے شہرہ آفاق مذہبی مفکر پال ٹیلخ (Paul Tillich) نے بھی کسی نہ کسی شکل میں وجودیت سے دل چسپی کا اظہار کیا ہے۔ تاہم میں کہہ نہیں سکتا کہ ولسن نے وجودی انداز فکر کے بارے میں جو پیشین گوئی کی ہے اس کے پودے ہونے کے امکانات کہاں تک ہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ ولسن نے وجودی انداز فکر کو صرف فلسفہ تک محدود رکھنے کی بجائے اسے ادب میں بھی برتنے کا ارادہ کیا ہے اور ضرور کوشش کی ہے۔ جس طرح وہ فلسفے میں نئی وجودیت کا بانی ہے اسی طرح وہ ادب میں وجودی تنقید کا

خالق ہے۔

ادب میں وجودی تنقید کی ضرورت پر اصرار کرتے ہوئے اُس نے اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ وجودی تنقید ادبی تنقید کا بدلہ نہیں ہے۔ دونوں کو ایک دوسرے سے مربوط اور ایک دوسرے کا مکمل سمجھنا چاہیئے۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ادب میں ادبی تنقید کے باوجود وجودی تنقید کی ضرورت کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ولس نے کہا ہے کہ کسی بھی فن کو صرف جمالیاتی معیارات سے پرکھا نہیں جاسکتا جمالیاتی لطف نہایت اہم جوابی فعل (vital response) کی ایک شدید شکل ہے اور یہ جوابی فعل اقدار سے متعلق تمام فیصلوں کی بنیاد ہے۔ وجودیوں کا دعویٰ یہ ہے کہ تمام اقدار کا تعلق انسانی وجود انسان کے مرتبے اور زندگی کے مقصد سے ہے۔ جمالیاتی اقدار کے علاوہ یہ اقدار تمام فن پاروں میں جنم لاینگ کی حیثیت رکھتی ہیں اور جمالیاتی اقدار سے قریبی تعلق بھی۔ عہد حاضر کی بہت سی اقدار سے وجودی نقاد کی بغاوت ناگزیر ہے۔ مثلاً اسی خاموش مغرونے سے بغاوت ناگزیر ہے کہ اقدار کی کوئی اہمیت نہیں۔ وجودی نقاد صبح اور صاف طور پر یہ جانا چاہتا ہے کہ آخر کوئی کتاب کیا کہہ رہی ہے۔ یہ نہیں کہ کوئی کتاب زندگی کے عین مطابق ہے یا نہیں یا یہ کہ وہ اپنی کہانی ٹھیک سے بیان کر رہی ہے یا نہیں۔ کسی کتاب پر رائے زنی کے قابل بننے کے لئے معنی کے ایک معیار کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ معنی اخلاقی، مذہبی اور سیاسی نہیں ہوتے۔ یہ دراصل وسیع ترین معنوں میں معنی ہوتے ہیں۔ کسی چیز کے

کچھ معنی ہیں تو وہ اس لئے ہیں کہ وہ چیز ہماری زندگی سے کوئی رشتہ رکھتی ہے۔ اس سیاق و سباق میں عدم مناسبت (irrelevance) اور لایعنیت (meaninglessness) دونوں ایک ہی چیز ہیں کیونکہ ہم اُس معنی کے بارے میں کچھ نہیں جانتے جس کا زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وجودی تنقید معنی کے اس معیار کو نشو و نما دینے کی ایک کوشش ہے۔ وجودی تنقید کا یہ طریق کار ابھی بالکل ابتدائی حالت میں ہے۔ اس بنا پر ممکن ہے کہ وجودی تنقید ادبی تنقید سے تمیز معلوم نہ ہو۔ یا ایک ایسی زبان کی حیثیت رکھتی ہے جو ابھی ابھی ایجاد کی گئی ہے۔ لیکن ایک دوسرے اعتبار سے وجودی تنقید ایک زمانے سے موجود رہی ہے۔ دوستوفسکی پر بریلو (Berdyaev) کی کتاب اور نطشے یا سپرز (Jaspers) کی کتاب وجودی تنقید کی کلاسیکس ہیں۔ ولسن نے 'اڈمنڈ ولسن کے مضمون A dissenting opinion on Kafka کو بھی وجودی تنقید کی ایک عمدہ مثال قرار دیا ہے لیکن کولن ولسن نے صرف ان مثالوں پر اکتفا نہیں کی ہے۔ اس نے اپنے مضمون 'وجودی تنقید' میں سیموئل بیکٹ، ڈی ایچ لارنس، آلڈس ہکس، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور ایوان گونگرون پر وجودی تنقید کی عملی مثالیں بھی پیش کر دی ہیں۔ علاوہ ازیں اس نے اپنے مجموعہ مضامین Eagle And Earwig میں اودا پنی تصنیف The Strength To Dream میں مغربی امریکیوں اور ناول نگاروں پر جو کچھ لکھا ہے وہ سب وجودی تنقید کی عملی مثال ہے۔ ولسن نے اپنے مضمون 'وجودی تنقید' میں سیموئل بیکٹ (جسے پچھلے سال یعنی ۱۹۹۷ء میں نوبل پرائز ملا) پر وجودی تنقید کی عملی مثال پیش کرتے

ہوئے بتایا ہے کہ بیکٹ کے ڈراموں اور ناولوں نے انگریزی کے ادبی اور ڈرامائی نقادوں کی مکمل بے بسی کا انکشاف کیا ہے۔ ان کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ بیکٹ کے ڈراموں اور ناولوں کو کس نقطہ نظر سے جانچیں۔ اس معاملے میں سارے نقادوں کی قوت فیصلہ جواب دے گئی۔ بیکٹ کے ناول نسبتاً زیادہ پریشانی کا باعث ثابت ہوئے، نتیجتاً بعض نقادوں نے اپنی تنقید کو بیکٹ کے طریق کار پر مرکوز کر دیا اور بیکٹ کی آرٹس ظرافت اور آرٹس کرداروں کی مصدوری کی تعریف کی۔ بعض نے اپنی تنقید کو اس کے ڈراموں کا خلاصہ پیش کرنے تک محدود رکھا اور بعض نے بیکٹ کی تصانیف کی گہرائی اور اس کی عمیق انسانیت کی تعریف کر کے حق تنقید ادا کیا۔

وسن کہتا ہے کہ وجودی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں بیکٹ کا تنقیدی جائزہ ایک سیدھا سادہ معاملہ ہے۔ بیکٹ کے یہاں جو چیز سب سے نمایاں ہے وہ ہے اس کی مکمل مایوسی (despair) لیکن اس کے نقاد و ثوق سے نہیں کہہ سکتے کہ آیا یہ مایوسی کسی ایسے گہرے تصور (vision) پر مبنی ہے جو ان کے تجربے سے باہر ہے یا یہ مایوسی مطلق (absolute) مایوسی ہے۔ بہتوں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ بیکٹ انسانوں کی حیرت انگیز قوت برداشت کو فاکز کی طرح محسوس کرتا ہے۔ قطعی مایوسی اور قطعی امید کے مسائل ادبی تنقید کے دائرے سے باہر ہیں۔ لیکن بیکٹ کے کرداروں کی ایک سستی اور جامد مہلت (misery) وجودیت کے بنیادی تجربے ہیں۔ بیکٹ کی قنوطیت کو صحیح سیاق و سباق میں رکھنے کے بعد وجودی نقاد کو اس بات میں کوئی

ہچکچاہٹ محسوس نہیں ہوتی کہ وہ اس کی قنوطیت کو رکھتی مابعد الطبیعیاتی
نظریہ کا ایک معاملہ (case) قرار دے کر اسے بحث
سے خارج کر دے۔ جہاں ریچر (Ritcher) دو سوفسکی اور سارتر
کے کردار کراہیت یعنی Nausea کی منزل سے آگے جاتے ہیں وہاں
بیکٹ کے کردار اسی منزل سے چمٹ کر رہ جاتے ہیں۔ ولسن نے کراہیت
یعنی Nausea کو بنیادی وجودی تجربہ قرار دیا ہے اور اسے فلسفہ
وجودیت کی جڑ کہا ہے۔ لفظ Nausea سارتر کی اصطلاح ہے۔ ولسن
کا خیال ہے کہ سارتر نے دنیا کی لایعنیت کے تصور کو Nausea کہا ہے۔
جس نقاد کو بیکٹ کی قنوطیت پر گہری بصیرت کی مایوسی کا شہرہ ہوتا ہے —
ایک ایسے آدمی کو مایوسی کا جس نے کائنات کو ایک گہری بصیرت کے لمحے
میں سمجھا اور اسے منفی پایا وہ وجودی مسائل کے مدد پر سیدھے
سادے بیانات کو بھی سمجھنے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بات
بھی حیرت انگیز ہے کہ نقادوں نے ایک ایسے آدمی کی تصانیف کو پرکھنے
میں دشواری محسوس کی جو بیس سال سے اکتاہٹ کا اظہار کر رہا ہے
اور اپنی موت کا آرزو مند ہے۔ نطشے نے کہا تھا کہ اس کی آرزو ہے کہ
جسم سے نفرت کرنے والے اپنے آپ کو گولی مار لیتے اور کراہنا ترک کر دیتے۔
بیکٹ کی تصانیف پر اس قسم کی تنقید کی کمی سے ظاہر ہوتا ہے کہ اعلیٰ تنقید
میں کس حد تک خود اعتمادی کی کمی پائی جاتی ہے۔ وجودی تجربے کا استعمال
ادبی فیصلوں کو زیادہ واضح اور صحیح بنا سکتا ہے۔ بیکٹ کا معاملہ تو
سیدھا سادہ ہے۔ لیکن ایسے بہت سے ادیب ہیں جن کی خوبیوں کو ان کی
کمزوریوں سے الگ کرنا بہت دشوار ہے۔ اس کی ایک مثال ڈی۔ ایچ۔

لارنس ہے۔ ولسن نے لارنس کے وجودی تجزیے کا جو نمونہ پیش کیا ہے اسے تو آپ خود اس کے مضمون میں دیکھ لیں گے۔ یہاں میں وجودی تنقید کے بارے میں ولسن کے کچھ ادبی خیالات پیش کرنا چاہتا ہوں۔

ولسن کہتا ہے کہ وجودی نقاد ادیب کے مجموعی احساس زندگی کو چیلنج کرتا ہے۔ وجودی تنقید میں نتائج الگ الگ تسلیم نہیں کئے جاتے سوال یہ نہیں ہے کہ آپ کیا دیکھتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ آپ کس حد تک دیکھتے ہیں۔ ادبی نقاد یہ فرض کر لیتا ہے کہ ادیب اپنے قاری سے کہتا ہے کہ میں زندگی کے بارے میں ان نتائج تک پہنچا ہوں، وجودی نقاد اسے کہ جواب دیتا ہے کہ آپ زندگی کے بارے میں نہیں لکھ رہے ہیں۔ آپ دنیا کے ایک چھوٹے سے ٹکڑے کے بارے میں لکھ رہے ہیں۔ اس لئے قبل اس کے کہ ہم اپنے کام کا آغاز کریں کیا آپ یہ بتانا گوارا کریں گے کہ آپ کے خیال میں پوری زندگی سے اس چھوٹے ٹکڑے کا کیا رشتہ ہے، لارنس کہے، گرین یا سارتر جیسا ادیب اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس کے کیمرے کا شیشہ (lens) قاری کے شیشے (lens) سے بہت زیادہ وسیع ہے۔ نتیجتاً قاری اپنی بے مدد آنکھوں سے جتنی زندگی دیکھ سکتا ہے اس سے زیادہ زندگی اسے اس ادیب کے ناول میں نظر آئے گی۔ ادبی نقاد ادیب کی اس دنیا کو اس کی ظاہری قیمت پر قبول کرنے کے لئے آمادہ ہو سکتا ہے کیونکہ دنیا کے بارے میں اس کا اپنا تصور مکمل نہیں ہوتا۔ لیکن وجودی نقاد کا مطلع نظر زندگی کے تمام مثبت اور منفی پہلوؤں کا لب لباب بیان کرنا ہوتا ہے۔ اس پس منظر میں ہر ناول نگار اس بات پر مجبور ہے کہ وہ ایک چھوٹے سے علاقے کا احاطہ کرے جس علاقے

کا احاطہ کیا جاتا ہے وہی قدر و قیمت کا معیار ہے نہ کہ کسی ناول کا پیغام یا وہ نتائج جو زندگی کے بارے میں اخذ کئے گئے ہیں۔ اسی لئے لارنس کے تصوف کا اس طرح ذکر کرنا جیسے اس کام کی قدر و قیمت تصوف سے عبارت ہے ایک غیر متعلق بات ہے۔ لارنس کا تصوف اس کے کام کی قدر و قیمت کے تعین میں معاون ہو سکتا ہے لیکن اس کی آخری قدر و قیمت اس بات پر منحصر ہے کہ اس نے اپنی تصانیف میں زندگی کے جس علاقے کا احاطہ کیا ہے وہ علاقہ ممکنہ دنیا کے عظیم الشان پس منظر میں کتنا بڑا ہے یا پاسکل کے "انسانی عظمت اور انسانی دکھ" (greatness and misery of man) کے پس منظر میں کتنا بڑا ہے۔ لارنس انسان کی عظمت سے تو کچھ واقف ہے۔ لیکن وہ انسان کے دکھ کے بارے میں کچھ نہیں جانتا۔ بیکٹ، ہیکلے اور گرین انسان کے دکھ کے بارے میں کچھ جانتے ہیں لیکن وہ انسان کی عظمت کے بارے میں کچھ نہیں جانتے۔ لارنس، بیکٹ، ہیکلے اور گرین پروسن کی یہ تنقید اقبال اور ان کے بعد کی نسل پر کس درجہ صادق آتی ہے۔ اقبال کی شاعری صرف انسان کی عظمت کا احساس دلاتی ہے اور ان کے بعد کے شعرا صرف انسان کے دکھ کا احساس دلاتے ہیں۔

ولسن نے ادبی تنقید کو نا کافی ثابت کرنے کے لئے ہیکلے اور ایلڈ کے بارے میں جو رائیں ظاہر کی ہیں وہ بھی دل چسپ اور بصیرت افروز ہیں۔ یہاں میں تفصیل سے گریز کرتے ہوئے اجمال پر اکتفا کرتا ہوں۔ ہیکلے کے بارے میں ولسن کہتا ہے کہ ہیکلے پر کسی علمی (academic) نقاد کا مضامین ہیکلے کے ناول Crome yellow سے لے کر اس کی کتاب

Brave New World Revisited تک اس کے بدلتے ہوئے نظریے کا شاندار لب لباب پیش کر سکتا ہے لیکن وہ پکسلے کے کرداروں میں Weakness premise (یہ مقدمہ یا منطقی کہہ کم زور ہیں اور ہماری کوئی ذاتی اہمیت نہیں) پر رائے زنی کرنے میں ناکام رہے گا۔ بعض علمی نقاد پکسلے کے بارے میں یہ کہنا شائستگی کے خلاف سمجھتے ہیں کہ پکسلے کے یہاں ایک گہرے ذہن اور دنیا کے نوجوان ہذب باقی تصور (adolescent emotional view) کا عجیب و غریب امتزاج ملتا ہے اور یہی بات پکسلے کی تصانیف کے بارے میں سب سے اہم حقیقت کی حیثیت رکھتی ہے۔

اسی طرح ولسن ایلیٹ کے بارے میں کہتا ہے کہ ایلیٹ پر جو کتابیں لکھی گئی ہیں ان میں سے بہت سی کتابیں اس کے اساطیری طریق کار اس کی مابعد الطبیعیاتی خود بینیاں (conceits) اور اس کے خارجی ملزم (objective correlative) وغیرہ پر گفتگو کرتی ہیں۔ جبکہ نقاد ان باتوں کو ثانوی دل چسپی کا حامل سمجھتا ہے۔ ایلیٹ کی ابتدائی نظموں کے کسی مجموعے کو اٹھاتے ہی جو بات اسے سب سے پہلے محسوس ہوتی ہے وہ ہے زندگی سے ایلیٹ کی نفرت۔ اس پر وجودی نقاد فوراً یہ سوال کرے گا کہ دنیا کی طرف ایلیٹ کا یہ رویہ کس حد تک بالغانہ رویہ ہے اور کس حد تک پکسلے کی مانند۔ یہ رویہ توانائی کی عدم کمی کا نتیجہ ہے۔ اس بات کا تعین بھی دل چسپی سے خالی نہ ہو گا کہ ایلیٹ کے انگریزی عقائد (Anglicanism) کس حد تک دنیا کو مسترد کرنے کے میلان کا نتیجہ ہیں۔

ولسن نے ایلپیٹ کے وجودی تجربے کے سلسلے میں اور بہت سی باتیں کہی ہیں جن کا ذکر میں یہاں نہیں کروں گا۔ لیکن بیٹ : لارنس، بکس اور ایلپیٹ پر اس نے جس قسم کی رائے زنی کی ہے اس سے خود ولسن کو یہ اندیشہ پیدا ہوا کہ کہیں لوگ وجودی تنقید کو صرف تحریفی تنقید سمجھ بیٹھیں۔ اس لئے اس نے اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ متذکرہ لاپرواہ اور شاعروں کی طرف اس کا رویہ محدود پسندیدگی کا رویہ ہے۔ وجودی تنقید ذاتی حملوں کا نام نہیں۔ وجودی تنقید کا فریضہ اس بات کا تعین ہے کہ دنیا کی طرف ادیب کا رویہ کس حد تک اس کے مزاجی فتنے پر مبنی اور مقامی (parochial) یعنی محدود ہے۔ وجودی تنقید ایک ایسی تنقید ہے جو ایک مخصوص فلسفیانہ رویے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ رویہ ایک بغاوت ہے۔ لیکن یہ بتانا آسان نہیں کہ یہ بغاوت کس چیز کے خلاف ہے۔ نقطہ اس دشمن کو جس کے خلاف یہ بغاوت ہوتی ہے ”علمی تجرید“ (academic abstroction) کہتا۔ کیر کے گورنر نے اسے نظام (The System) کہا ہے۔ وہ انٹ ہیڈ نے اسے ”فطرت کی علیحدگی“ (bifurcation of nature) قرار دیا ہے۔ ڈیوڈ ریمین نے اسے خارجیت کی طرف بڑھتا ہوا میلان کہا ہے۔ خود ولسن نے اسے folly of insignificance یا unheroic premise یعنی بے اہمیتی کے مغالطے سے تعبیر کیا ہے۔

وجودی تنقید کے تعبیری نمونے خود ولسن کے یہاں دیکھے جا سکتے

ہیں۔ اس نے انگریزی ناول نگار David Lindsay اور L.H. Myers امریکی ناول نگار رائن رینڈ (Ayn Rand) فرانسیسی ناول نگار

فریڈرک ڈوغمیا (Friederick Durrenmatt) اور یونانی ناول نگار Kazantzakis پر جو مضامین لکھے ہیں ان میں وجودی تنقید تعمیری اور تحسینی شکل میں نظر آتی ہے۔ اُردو ادب ابھی تک ان تمام ناول نگاروں کے نام سے نا آشنا ہے اس لئے بے جا نہ ہوگا اگر چلتے چلتے یہاں اس بات کی طرف اشارہ کر دیا جائے کہ ان ناول نگاروں میں کون کتنی شہرت اور عظمت کا مالک ہے لینڈسے Lindsay کے ناول A voyage To Arcturus کے بارے میں ولسن کی رائے یہ ہے کہ یہ بیسویں صدی کی عجیب ترین اور عظیم ترین کتابوں میں سے ہے۔ یہ کتاب پہلی مرتبہ ۱۹۲۰ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس کی دریافت کا سہرا مشہور انشا نیہ نگار روبٹ لنڈ (R. Lynd) کے سر ہے۔ لنڈ سے کا انتقال ۱۹۴۵ء میں ہوا۔ ایل۔ ایچ مارٹن کے بارے میں ولسن نے کہا ہے کہ وہ اپنے زمانے کے فزین ترین انسانوں میں سے تھا۔ اس کے بہترین ناول The Near And The Far کو جس کی اہمیت انگریزی ادب میں مسلم ہو چکی ہے ولسن نے بیسویں صدی کے چھ عظیم ترین ناولوں میں شمار کیا ہے۔ امریکی ناول نگار آئن رینڈ کا پہلا ناول The Fountainhead جب ۱۹۴۳ء میں شائع ہوا تو اس کی اشاعت آئن رینڈ سے عالم گیر دل چسپی کا سبب بن گئی تھی۔ رینڈ کا دوسرا ناول جو نسبتاً زیادہ مقبول ہوا Atlas Shrugged ہے۔ اس وقت فوہنی دنیا میں آئن رینڈ ممتاز ترین شخصیتوں میں شمار کی جاتی ہے۔ فرانسیسی ناول نگار ڈوغمیا (Durrenmat) پر ولسن نے اپنی کتاب The Strength To Dream (مطبوعہ ۱۹۶۲ء) میں لکھا

تھا کہ اس وقت ڈو غیما کی عمر ۳۹ سال ہے۔ اگر وہ اسی طرح آگے بڑھتا رہا جس طرح اس نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا ہے تو مجھے ایسا لگتا ہے کہ وہ بیسیویں صدی کی ایک عظیم شخصیت بن جائے گا۔

گا۔ ایک ایسا فن کار جس کی ذات میں اس کے زمانے کے بعض عظیم دھارے جمع ہوں گے۔ یونانی ناول نگار Kazantzakis کو ۱۹۵۲ء میں نوبل پرائز ملے ملتے رہ گیا۔ صرف ایک ووٹ کی کمی کے باعث وہ اس عظیم انعام سے محروم رہ گیا۔ ولسن نے کہا ہے کہ کزنٹ زاکس کی یہ محرومی نوبل پرائز کمپٹی کے لئے بڑی بدنامی اور بے اعتباری کا باعث ہے۔ بہر حال ٹھوسٹرز، ٹومس مان اور کامیو جیسے ادیبوں نے اس ناول نگار کو یورپ کے عظیم ترین ادیبوں میں سے ایک ادیب کی حیثیت سے خوش آمدید کہا تھا۔ آج کل اس کے دو تین ناولوں کے انگریزی ترجمے کراچی کے کتب فروشوں تک پہنچ چکے ہیں۔

ولسن کی وجہی تنقید کی جڑیں ٹی ایس ایلیٹ کے مضمون مذہب اور ادب میں ڈسٹنڈی جاسکتی ہیں جس میں اس نے کہا تھا کہ ادب کی عظمت صرف ادبی معیاروں سے متعین نہیں کی جاسکتی جو ہمیں یہ بات ضرور یاد رکھنی چاہیے کہ کوئی تحریر ادب ہے یا نہیں اس کا تعین صرف ادبی معیاروں ہی سے ہو سکتا ہے۔ ایلیٹ کے اس مضمون کا مرکزی خیال یہی تھا کہ ادبی تنقید کو اس تنقید سے مکمل کرنا چاہیے جو ایک واضح اخلاقی اور لہجائی نقطہ نظر پر مبنی ہو۔ ولسن نے اعتراف کیا ہے کہ ایلیٹ کے معنائیں کا وہ مجموعہ جو After Strange Gods کے نام

سے مسئلہ میں چھپا تھا اور جس میں اس کا مضمون 'غریب اور ادب' شامل تھا وجودی تنقید کی تخلیق کی ایک معصوم کوشش تھا۔ لیکن ولس کے خیال میں یہ کوشش ناکام ہو کر رہ گئی کیونکہ ایلیٹ مفکر نہیں ہے۔ پھر بھی یہ کتاب بجائے خود وجودی تنقید کی کتاب ہے اس کی ناکامی کا سبب یہ ہے کہ یہ کتاب مقررہ (ready-made) مطلق اقدار کے ایک مجموعے کو قبول کر لیتی ہے یا اس کی ناکامی کا سبب یہ ہے کہ یہ کتاب ان اقدار اور ان ادیبوں پر بحث کرنے سے انکار کرتی ہے جن پر ان اقدار کا اطلاق ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وجودی تنقید کسی ادبی تصنیف کی ناکامی کے اسباب کے بارے میں ادعائی بیانات دے سکتی ہے۔ وجودی تنقید ان اسباب کو سمجھنے کی ضرورت کا اعتراف کر سکتی ہے۔ مثلاً ٹی۔ ای۔ ہیوم کی تصانیف میں ایک سخت تضاد پایا جاتا ہے۔ ابتدائی ہیوم برگساں کے فلسفے اور ارتقا کا قائل ہے۔ بعد کا ہیوم فطری معصیت (original sin) اور انسان کی حامد صفت کا قائل ہے۔ اس قسم کا تضاد خود ایلیٹ کے یہاں نظر آتا ہے۔ اس کی ابتدائی تصانیف میں اخلاقی اعتبار سے جدید معاشرے کی حامد نوعیت سے نفرت کا اظہار ملتا ہے اور نتیجتاً انسانی فطرت میں تبدیلی کی خواہش۔ لیکن ایلیٹ کے آخری ڈرامے اس کے کٹر انگلیکی عقائد پر مبنی ہیں اور نتیجتاً اس کے اس عقیدے پر مبنی کہ انسانی فطرت ناقابل تخریب ہے۔ چونکہ ایلیٹ اپنے ابتدائی مقدمات کی تردید کرتا ہے اس لئے اس کی آخری تصانیف کا غیر فیصلہ کن ہونا تب انگیز نہیں۔ ایلیٹ کی طرح ہمنگوس کی آخری تصانیف بھی اپنی پیر وڈی آپ کرتی نظر آتی ہیں۔ ابتدائی ہمنگوس نے اس تضاد کے بارے میں لکھا

جو مقصد اور محبت کے احساس کی انسانی ضرورت اور فطرت کی غیر جانبداری (یا بے رحمی) میں ہے۔ لیکن اپنے ناول A Farewell To Arms میں اس نے رواقی پوزیشن اختیار کر لی اور زندگی کی تلافیوں کے بارے میں لکھنے کو ترجیح دی۔ مثلاً وہ بڑی شکار بازی، گہرے سمندر میں ماہی گیری، جنس، شراب وغیرہ کے بارے میں لکھنے لگا۔

وسن نے وجودی تنقید کو جس طرح اپنی تحریروں میں مددگار بنایا ہے اس سے یہ تاثر بھی پیدا ہوتا ہے کہ ادبی تنقید اس خود اعتمادی اور دلیری کا ثبوت دینے میں ناکام رہی ہے جو وجودی تنقید میں پائی جاتی ہے بلکہ یہ کہنا بھی غلط نہ ہو گا کہ وجودی تنقید کے مقابلے میں ادبی تنقید بہت ہی کم ہمت واقع ہوئی ہے۔ ادبی تنقید کی کم ہمتی کی مثالیں دیتے ہوئے وسن نے لکھا ہے کہ جب Finnegans Wake شائع ہوئی تو کسی نے یہ کہنے کی جسارت نہیں کی کہ جو اس نے جو بیس سال اس کتاب پر صرف کئے تھے انہیں اس نے اُسی طرح ضائع کیا تھا جس طرح ایک آدمی کسی پن کے سرے پر خدا کی عبادت کے الفاظ کندہ کرنے میں ضائع کرتا ہے۔ جب لندن میں بیکٹ کے ڈرامے پیش کئے گئے اور جب اس کے ناول شائع ہوئے تو نقادوں کی پریشانی دیکھنے کے قابل تھی۔ ڈرامے کے ایک مشہور نوجوان نقاد نے بیکٹ کے ڈرامے Endgame پر ایک طویل تبصرہ لکھا جس میں اس ڈرامے کی صرف پیروڈی کی گئی لیکن اس نقاد کو یہ کہنے کی جرأت نہ ہوئی کہ یہ ڈرامہ ایک لغو چیز ہے۔ بیٹ جنریشن، کی شاعری اور ناولوں پر ڈرتے ڈرتے بحث کی گئی۔ بعض اوقات حقارت آمیز انداز میں بحث کی گئی لیکن کسی نے آزادی کے اس تصور کی تعریف کرنے اور اس کی صحت کے

بارے میں سوال اٹھانے کی زحمت گوارا نہ کی جو کیر وایکس (Kerouac) کے تصانیف میں کار فرما ہے۔ بولے گرلے (Robbe Grillet) کے ناولوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ان کو پڑھا نہیں جاسکتا۔ لیکن کسی نے یہ نہ پوچھا کہ مکمل طور پر معروضی ناول کے کچھ معنی بھی ہیں یا یہ کہ ایسا ناول لکھنے کی کوشش میں تناقض بالذات ہے یا نہیں۔ ان تمام باتوں کی وجہ صرف یہ ہے کہ ہم کتابوں کو ادب کے طور پر پڑھنے اور صرف ان اثرات کے بارے میں سوالات اٹھانے کے عادی ہو گئے ہیں جو کتابوں کے پڑھنے سے ہمارے احساسات پر مرتب ہوتے ہیں۔ وجودی تنقید زندہ تجربے کے غام مواد پر ایک ریاضیاتی ذہن کے استعمال کی کوشش ہے۔ یہ ایک نئی سائنس کی تخلیق کی کوشش ہے۔ زندگی بسر کرنے کی سائنس اس لئے وجودی تنقید فنی کارناموں کے بارے میں اس لحاظ سے فیصلہ کرنے کی کوشش ہے کہ وہ زندگی بسر کرنے کی سائنس میں کیا اضافہ کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھیے کہ وجودی تنقید فنی کارناموں کو ان کے معنی اور ان کے اثر کے اعتبار سے جانچنے کی کوشش کا دوسرا نام ہے۔ وجودی تنقید اس ادبی تنقید کا بدل کبھی نہیں بن سکتی جو یہ دیکھتی ہے کہ کوئی تصنیف فنی اعتبار سے اطمینان بخش ہے یا نہیں۔ لیکن ادبی تنقید بھی وجودی تنقید کے غیر چل نہیں سکتی اور اگر چل بھی سکے گی تو بالکل مبادیاتی سطح پر۔ مثلاً جہنگویہ یا ایلٹ یا لارنس یا ہکسلی کی تصانیف کو پرکھتے وقت ادبی تنقید اپنے آپ کو اس رائے تک محدود رکھے گی کہ خوبی کے اعتبار سے ان کی آخری تصانیف میں ایک قسم کا افسوس ناک انحطاط ہے۔ لیکن چونکہ ادبی تنقید فنی خوبیوں سے آگے نہیں جاتی اس لئے وہ یہ نہیں بتا سکتی کہ اس انحطاط

کے اسباب کیا ہیں۔

وجودی تنقید کی رو سے جدید ڈرامے یا ناول کا ہیرو یا تو ایک شکست خوردہ آدمی ہے یا ایک غیر اہم آدمی ہے یا ایک اوسط درجے کا آدمی۔ گوئٹے کے فاؤسٹ، ملول کے اہاب، دوستوفسکی کے آئی دن اور ایلی اوٹا، ٹالسٹائی کے پیٹر بنزوفون یا پرنس آندے جیسے سنجیدہ ہیرو بالکل غائب ہو چکے ہیں۔ جدید ادب میں کوئی مابعد الطبیعیاتی ہیرو نہیں ہے۔ جوائس کے اسٹیفن ڈیٹے لس ٹومس مان کے ہینس گیستورپ اور ڈاکٹر فاؤسٹس کے بعد مابعد الطبیعیاتی ہیرو غائب ہو گئے۔ ایلیٹ کے لفظوں میں دھماکے کے ساتھ نہیں بلکہ منہاتے ہوئے۔ اب آر تھریٹر ٹینیسی ولیمز اور ہنگوے کے یہاں شکست خوردہ ہیرو رہ گئے ہیں۔ جدید ہیرو کے پاس دماغ ہے نہ روح۔ آج مابعد الطبیعیاتی ہیرو کی تجدید کی ضرورت ہے۔ اُن مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی ضرورت ہے جنہیں گوئٹے، ملول اور دوستوفسکی حل کئے بغیر چھوڑ گئے۔ جدید ہیرو کا قد بہت چھوٹا ہے۔ مثلاً ٹینیسی ولیمز کے ہیرو اپنے اندر صرف ایک خوبی رکھتے ہیں دیانت داری۔ وہ دوسری تمام خوبیوں مثلاً ذہن، عزم، حوصلہ، اور طاقت سے محروم ہیں۔ ان کے اندر انسان کے رتبے، اس کی عظمت، اس کے دکھ، کائنات سے اس کے رشتے سے متعلق سوال کا کوئی احساس نہیں ہے۔

وجودیت ایک ایسا فلسفہ ہے جس کے پاس انسان کے رتبے، خدا، زندگی، کائنات مثالی انسانیت سے انسان کے رشتے کے کئی واضح تقاضے موجود ہیں۔

وجودیت کا تعلق انسانی فطرت اور انسانی نفسیات سے ہے لیکن یہ الفاظ فرائنڈ اور ایڈ لمر کی یاد دلاتے ہیں جبکہ ہمیں پاسکل اور سینٹ اوگسٹائن یاد آنے چاہئیں۔ ایک فرائنڈین کے لئے یہ سوال بے معنی ہے کہ آدمی خدا ہے یا کیڑا۔ اور اگر اس سوال کے کچھ معنی ہیں تو فرائنڈین کا جواب غالباً یہ ہوگا کہ آدمی ایک کیڑا ہے۔ وہ انسانی زندگی کے حقائق کی طرف اشارہ کر کے اپنے نقطہ نظر کی تائید کرے گا۔ لیکن وجودیت پسند حقائق کی طرف اشارہ کرنے کے اسی طریقے کو مسترد کر دے گا۔ اس کا جواب یہ ہوگا کہ کسی بھی انسانی صورت حال کی تعریف (definition) حقائق کے حوالے سے نہیں ہو سکتی۔ ایسا کرنے کی ہر کوشش ایک نہایت اہم عنصر کو چھوڑ جائے گی۔ یعنی انسان کی قوت ارادہ کو۔

بہت سے لوگوں کو وجودی فلسفے میں ایک عجیب و غریب قول محال نظر آئے گا۔ اس فلسفے کے اصول تو یہ کہتے ہیں کہ یہ فلسفہ انسانی کمزوری اور انسانی حماقت کی بجائے انسانی طاقت، انسانی مقصد اور انسانی انسانیت پر زور ڈالنا چاہتا ہے لیکن ہر وہ طالب علم جو وجودیت کی ابتدائی تعلیم حاصل کرنا چاہتا ہے مثلاً سارتر اور کامیو سے تعلیم کا آغاز کرنا چاہتا ہے دیکھتا ہے کہ زیادہ تر توجہ یہ ثابت کرنے پر صرف ہو رہی ہے کہ آدمی اپنے آپ کو جتنا آزاد سمجھتا ہے اس سے کم آزاد ہے اور یہ کہ یہ دنیا حوصلہ شکن حد تک بد صورت جگہ ہے۔

اس تضاد کا سبب یہ ہے کہ وجودیت ابھی اپنے ابتدائی مرحلوں میں ہے اور ابھی وہ نئے تصورات کی تشکیل سے زیادہ زمین کو صاف کرنے میں لگی ہوئی ہے۔ اس کام میں ایک نئی دشواری بھی حائل ہے۔ وجودیت

کے بنیادی تصورات کراہت (Nausea) اور اس کی ضد یعنی انسان کے اندر اپنی اندرونی طاقت کے احساس اور اپنی حقیقت کے احساس پر مشتمل ہیں۔ وجودیت انسان کا یہ ادعا ہے کہ وہ ایک روحانی وجود ہے۔ لیکن ناول اور ڈرامے واقعات سے تعلق رکھتے ہیں نہ کہ اندرونی کیفیات سے۔ اگر کوئی ناول روزانہ کی شکل میں لکھا جائے گا (جیسے کہ سارتر کا ناول Nausea) تو وہ منفی پہلوؤں کا اظہار کرے گا۔ انسانی زندگی کے مثبت پہلوؤں کو ظاہر کرنے کی کوششیں تجرباتی اور غیر اطمینان بخش رہی ہیں، ثبوت کے لئے چسٹرٹن کے ناول The Man who was Thursday اور جیمز جوائس کے ناول Ulysses اور Finnigans Wake اور دیگر جاسکتا ہے۔ وجودیت میں اثبات کے معنی ہیں لایعنی (absurd)۔ نتیجتاً اسے معمولی ناول ظاہر ہی نہیں کر سکتے۔ لیکن ادب ترقی کرتا ہے ناقابل اظہار کو دائرۂ اظہار میں لانے کی کوششوں سے۔ ان کوششوں کے بغیر ادب میں جمود پیدا ہو جاتا ہے۔ اگر اس بات کو ذہن میں رکھا جائے تو اس نتیجے سے منفی نہیں کہ مستقبل میں ادب کی ترقی کا ایک ہی یقینی راستہ ہے اور وہ ہے وجودیت۔

انسانی زندگی کا بنیادی عمل ہضم کا عمل ہے۔ جسم میں غذا کا ہضم ہوتا، خون میں ہوا کا ہضم ہونا اور ذہن میں تجربے کا ہضم ہونا۔ عہد حاضر نے آخر الذکر عمل سے انکار کر دیا ہے۔ زندگی کے مقصد، انسانی طاقت اور انسانی اختیار پر مضبوط عقیدے کی کمی نے اس عمل کو بے معنی بنا دیا ہے جس کے ذریعے آدمی تجربے کو ہضم کرتا ہے اور زیادہ بہتر کار

بننا ہے۔ تجربے کو ہضم کرنے کی خواہش سے کئی دل چسپ کتابوں میں بحث کی گئی ہے۔ گوٹے کے فاؤسٹ، گون خروف (Goncharov) کے Oblomov اور میکٹ کے ناول 'رفی' میں۔ لیکن بہت سے جدید ادیبوں کے یہاں یہ بات بغیر ثبوت کے تسلیم کر لی گئی ہے کہ انسان نے تجربے کو ہضم کرنے سے انکار کر دیا ہے۔ فاکر اور ہنگوے سارا زور انسان کی قوت برداشت پر ڈالتے ہیں جیسے کہ قوت برداشت اپنا مقصد آپ ہے۔ جرمنی کے لوگ تجربے کے ہضم کرنے کو اتنا دل چسپ تصور کرتے تھے کہ اسے بڑے ناولوں کا موضوع بنا سکے۔ روسیوں نے بھی اس قسم کے ناول کی تخلیق میں انفرادیت حاصل کی ہے۔ دوستوفسکی کا ناول The Brothers Karamazov ایک اچھی مثال ہے۔ جدید انگلینڈ، امریکہ، اور روس میں اس قسم کے ناول کا لکھا جانا ممکن نہیں کیونکہ ان ملکوں میں اب فرد کا ارتقا ایک ایسا معاملہ ہے جس کو کم سے کم اہمیت دی جاتی ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ انسانی زندگی ہضم کرنے کے کرب اور ہضم کرنے میں کامیابی کے درمیان جھولتی رہتی ہے۔ دنیا سے عاجز شاعر جوانانی زندگی کے بارے میں قنوطی تصور پیش کرتا ہے دراصل ہضم کے معاملے میں ذاتی ناکامیابی کی تعمیم کر رہا ہوتا ہے۔ بلیک کی متصوفانہ بصیرت اس احساس کا اظہار ہے کہ دشواریاں کچھ بھی ہوں انسان کے اندر ان پر غالب آنے کی طاقت موجود ہے۔ آخری رجائیت کی کوئی بنیاد اگر ہے تو یہی احساس ہے۔

اگر پہلے، کونسٹرادر کامیو اپنے اس دعوے پر اصرار کریں کہ وہ

جدید دنیا کے حقائق پیش کر رہے ہیں اور ان حقائق کے پیش نظر رجائیت کی کوئی گنجائش نہیں ہے تو اس کے جواب میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ عذر اسی وقت تک ممکن ہے جب تک کوئی شخص وجودیت کے بعض مقدمات سے اچھی طرح واقف نہ ہو۔ وجودیت کے بعض مقدمات کو صفائی کے ساتھ بیان کرتے ہی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حقائق تو ان چیزوں کے نام ہیں جن کا انتخاب آدمی اس لئے کرتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو ان سے واقف بنا سکے۔ اپنے ماحول پر انسان کی قدرت فوری حقائق سے باہر نکلنے کی قوت سے عبارت ہے اور یہی قوت دنیا سے اس کے رشتے کی بنیاد ہے۔ اگر پھسلے اور کامیونین قومی حقائق کی حد تک اپنے آپ کو پھیلانے کا فیصلہ (وجودیت کی اصطلاح میں انتخاب) کرتے ہیں تو یہ ان کا اپنا معاملہ ہے۔ لیکن اگر وہ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ حقائق اتنے ہی ہیں تو وہ صورت حال کی غلط نمائندگی کر رہے ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ 'حقیقت' (fact) نام کی کوئی چیز ہے ہی نہیں۔ ہر حقیقت کا انسانی ادراک ضرور ہے۔ بلیک اور نیٹھے کی رجائیت ان حقائق سے لاعلمی پر مبنی نہیں ہے جن سے کوئی بھی مارکسیت پسند واقف ہے۔ دراصل ان کی رجائیت حقائق کی کائنات میں شاعر کے احساس نظم (sense of order) کو رائج کرنے کے مترادف ہے۔

وجودی تنقید کا سب سے بڑا معیار انسان کے رتبے کا تصور ہے۔ وجودی تنقید تخلیقی ادب میں صرف حقائق کی مصوری یا ٹیکنیک کی تازگی اور خوبصورتی کو اہمیت نہیں دیتی بلکہ اس میں اقدار کی جلوہ گری پر اصرار کرتی ہے۔ لیکن اقدار کی جلوہ گری کے معنی اقدار کی تبلیغ کے نہیں

ہیں۔ ولسن نے ہیکلے کے بارے میں اعتراف کیا ہے کہ بیسویں صدی کے بیشتر ناول نگاروں کے برعکس ہیکلے اقتدار کا ایک حقیقی احساس رکھتا ہے اور ناول کو ان کی تبلیغ کے لئے استعمال کرتا ہے۔ لیکن اس کی مقدار ذہنی ہیں اور وہ اس کی تحریروں کو صرف ذہنی سطح پر متاثر کرتی ہیں۔ اس کے یہاں جسمانی اور جذباتی طور پر ذاتی ہے اچھیتی کا مغالطہ غالب رہتا ہے۔

جیسا کہ عام طور پر لوگ جانتے ہیں وجودیت کا فلسفہ دو حصوں میں بٹ گیا ہے۔ عیسائی وجودیت اور ملحدانہ وجودیت۔ ولسن اپنی تحریروں میں عیسائی وجودیت کا کوئی حوالہ نہیں دیتا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ ملحدانہ وجودیت کا بھی قائل نظر نہیں آتا۔ اس نے سارتر کے الحاد کی بڑی مذمت کی ہے۔ اگرچہ اس نے وجودیت اور مذہب کے باہمی رشتے پر کہیں کوئی روشنی نہیں ڈالی پھر بھی ایک جگہ وہ کہتا ہے کہ تمام تخلیقی تخلیق کا تعلق تین مطلق اقدار سے ہے۔ آزادی، ارتقا اور مذہب۔

مضمون بہت لمبا ہو گیا لیکن آپ کو یہ دیکھ کر شاید مایوسی ہو رہی ہو کہ میں نے ابھی تک ولسن کی پہلی کتاب The Outsider کے بارے میں کچھ نہیں بتایا جس نے دنیا میں اتنی دھوم مچائی اور جس کی تکمیل کے لئے ولسن نے کئی کتابیں لکھیں۔ تو صاحب اس کا سبب یہ ہے کہ اس مضمون میں میرا مقصد ولسن کا تعارف کرانا تھا نہ کہ اس کی کتابوں کا۔ میری کوشش یہ رہی ہے کہ میں ولسن کے بنیادی خیالات کی اتنی جھلک دکھا دوں کہ پڑھنے والے خود اس کی کتابیں پڑھنے پر آمادہ ہو جائیں۔ ویسے ولسن کی کتاب The Outsider پر گفتگو کرنا

آسان ہے بھی نہیں۔ اسے جدید فکر کی قنوطی روایت کا شاندار تجربہ کہا گیا ہے۔ اس کے بارے میں خود ولسن کا ایک بیان یہ ہے کہ اس کتاب میں اس کا اعلانیہ مقصد انسان پرستانہ نقطہ نظر پر حملہ کرنا اور مذہبی رویے کا دفاع کرنا تھا۔ ولسن کا دوسرا بیان یہ ہے کہ اس کتاب کا مقصد ایک مسئلے کی تشکیل اور اس کا اظہار تھا۔ مسئلہ یہ ہے کہ ذہن کا استعمال انسان کو واقعی اپنی زندگی پر قابو پانے کے لائق بنا سکتا ہے یا نہیں۔ ایک تیسرا بیان یہ ہے کہ 'میری کتاب The Outsider یہ دکھانے کی کوشش تھی کہ ایک ایسے معاشرے میں جو عینیت پرستوں اور رومانویوں کی نفی کرتا ہے ان پر کیا گزرتی ہے۔ لیکن اس قسم کا لب لباب بیان کرنے سے اس کتاب میں ولسن نے جو کام کیا ہے اس کا صحیح اندازہ نہیں ہو سکتا۔ اس نے اپنے پیش نظر مسئلے کو کس حد تک پھیلا دیا ہے اور کس طرح سمیٹا ہے اس کا اندازہ کتاب پڑھ کر ہی ہو سکتا ہے۔ ولسن نے outsider کی اصطلاح کن معنوں میں استعمال کی ہے اس سے کیا کچھ مراد لیا ہے اسے بھی دو ایک جملوں میں بتانا آسان نہیں۔ ایک جگہ اس نے کہا ہے کہ 'آؤٹ سائٹڈ وہ ہے جو زندگی کو اس شکل میں قبول نہیں کر سکتا جس شکل میں وہ ہے۔ آؤٹ سائٹڈ وہ ہے جو اپنے وجود کو یا کسی کے وجود کو ضروری تصور نہیں کر سکتا۔ وہ بہت گہرا دیکھتا ہے اور بہت کچھ دیکھتا ہے۔ لیکن اس کے حوالے اس کتاب کی تفہیم میں مدد نہیں دے سکتے کیونکہ ولسن کی سادگی بیان کے باوجود اس کتاب کی تفہیم آسان نہیں ہے۔ خود انگریزی ادب میں اس وقت تک اس کتاب کی کئی تفسیریں پیش کی جا چکی ہیں

اور اس کتاب سے پڑھنے والوں کو خاص شکایت یہ رہی ہے کہ لفظ
 آؤٹ سائیڈر اتنا آفاقی بن گیا ہے کہ اس کے کچھ معنی باقی نہیں رہے۔
 قارئین کے لئے ولسن کا مشورہ یہ ہے کہ جو لوگ میرے خیالات کا واضح
 اور خاصاً مختصر خلاصہ جاننا چاہتے ہیں وہ میری کتاب

An Introduction to new Existentialism پڑھ لیں۔

ولسن کی یہ کتاب ابھی تک میری دسترس سے باہر ہے۔ جہاں تک
 اس کے ناولوں کا تعلق ہے میں ابھی تک اس کا ایک بھی ناول نہیں پڑھ
 سکا ہوں۔ اس بنا پر سر دست میرے لئے ولسن کا تنقیدی اور تجزیاتی
 مطالعہ پیش کرنا ممکن نہیں۔ لیکن مجھے امید ہے کہ اس سیدھے سادے
 تعارف میں ولسن کے جو خیال انگیز اور بصیرت افروز نظریات پیش
 کئے گئے ہیں ان سے یہاں وہاں اختلاف کے باوجود فکر و نظر کی نئی
 راہوں کا سراغ مل سکے گا۔ ایک ایسے عہد میں جبکہ سائنس اور
 ٹکنولوجی کی محیر العقول فتوحات کے شور و غل میں ادب اور فلسفہ کی
 ضرورت، افادیت اور اہمیت پر پڑھے لکھے لوگوں کے شبہات
 بڑھتے چلے جا رہے ہیں ولسن جیسے ادیب کا مطالعہ زندگی سے ادب
 اور فلسفہ کے گہرے رشتے پر ایمان کی تازگی کا سبب بن سکتا ہے۔
 واقعہ یہ ہے کہ آج کی دنیا میں سائنس، ٹکنولوجی اور اقتصادیات
 سے انسانی زندگی میں پیدا ہونے والے مفز اور چمک میلانات کی
 مقادمت کے لئے اگر کوئی حربہ رہ گیا ہے تو وہ صرف ادب اور فلسفہ
 کا حربہ ہے اور بس۔

جون ڈن

سترھویں صدی کا شاعر — بیسویں صدی کا معاصر

جون ڈن (John Donne) بھی مغربی ادب کے انہیں ناموں میں سے ہے جن سے ہمارے کان تو آشنا ہیں لیکن جن کی کارکردگی اور کارناموں سے ہمارے ذہن واقف نہیں۔ ادھر چند مہینوں کے اندر مجھے کسی حد تک ڈن کی شاعری اور کسی حد تک اس کی شاعری کے بارے میں انگریزی اور امریکی تنقیدوں کو پڑھنے کا موقع ملا تو ڈن پر کچھ لکھنے کی تحریک ہوئی، لیکن اردو کا کوئی مضمون نگار یا تنقید نگار مغرب کے کسی بڑے ادیب یا شاعر پر کوئی طبع زاد مضمون کیا لکھے اور کیونکر لکھے۔ حال یہ ہے کہ جہاں اردو ادب میں بڑے سے بڑے ادیب یا شاعر (غالب اور اقبال سے قطع نظر) پردس معیاری مضامین آسانی سے نہیں ملتے، وہاں مغربی ادب کی ہر ممتاز شخصیت پر اتنے مضامین اور اتنی کتابیں لکھی جا چکی ہیں کہ عمر عزیز کا بہت بڑا حصہ صرف ان کے پڑھنے میں گزر سکتا ہے۔ ہم اردو کے ادیبوں کو لکھنا تو ایک طرف جی بھر یا ضرورت بھر پڑھنے کی سہولت اور مہلت بھی میسر نہیں۔

بہر حال یہ مضمون جو بڑی حد تک انگریزی اور امریکی تنقید کی مدد سے

لکھا جا رہا ہے اس میں اپنے تاثرات و تعصبات کی ملاوٹ بھی ناگزیر ہے۔ اس مضمون کا بنیادی مقصد آبد و ادب کے قارئین سے جون ڈن کا تعارف ہے۔ یہ تعارف نامکمل اور ناقص سہی اس امید کے ساتھ لکھا جا رہا ہے کہ ممکن ہے کسی کو اس سے بہتر تعارف لکھنے کی تحریک ہو۔

یوں تو جون ڈن (۱۶۳۱-۱۷۰۲ء) سترھویں صدی کے انگریز کا شاعروں میں سے ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ بیسویں صدی کے معاصرین میں سے ہے۔ اس کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ وہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور بعض دوسرے جدید شاعروں پر ایک عظیم اثر کی حیثیت رکھتا ہے۔

امریکی نقاد لائنل ٹرل ٹنگ نے لکھا ہے کہ ۱۹۱۲ء انگریزی شاعری کی تاریخ میں اس لحاظ سے بڑا اہم سال ہے کہ اس سال آکسفورڈ پر پرنسپل پریس نے جون ڈن کی نظموں کی دو جلدیں شائع کیں جنہیں پروفیسر گریرسن نے مرتب کیا تھا۔ پہلی جلد میں ڈن کی وہ نظمیں تھیں جن میں سے بیشتر پہلے کبھی شائع نہیں ہوئی تھیں۔ دوسری جلد میں وہ تصنیفات تھیں جن کا تعلق ڈن کی نظموں سے متعلق مسائل سے تھا۔ دوسری جلد میں ان فلسفیانہ، سائنسی اور تاریخی تلمیحات کی وضاحت بھی کی گئی تھی جو ڈن کی شاعری میں ملتی ہیں۔

ڈن اپنے زمانے کے بڑے پسندیدہ شاعروں میں سے تھا، البتہ اٹھارھویں صدی میں اس کی قدر و منزلت وہ نہ رہی جو پہلے تھی۔ اٹھارھویں صدی کے سب سے اہم نقاد ڈاکٹر جونسن نے ڈن اور اس کے ہم رویت شاعروں کو "مابعد الطبیعیاتی شعرا" قرار دیا اور وہ شعرا آج تک اسی

نام سے جانے پہچانے جاتے ہیں مگر اب یہ نام اس تنقید آمیز مفہوم کا حامل نہیں رہا جو ڈاکٹر جونسن کے زمانے میں تھا۔

اٹھارہویں صدی میں ڈن کی شہرت اور مقبولیت زوال پذیر کیوں ہو گئی؟ اگر ڈاکٹر جونسن کی تنقید کی روشنی میں اس زوال کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو پتا چلتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کے نزدیک ڈن کی شاعری اس حد تک مشکل اور دوراز کا رہتی کہ اس میں فہم سلیم (good sense) بلکہ خود فطرت (Nature) سے ہم آہنگی محسوس نہ کی جاسکی۔

ڈاکٹر جونسن نے مابعد الطبیعیاتی شعرا پر جو الزامات رکھے ان کا خلاصہ یہ ہے کہ مابعد الطبیعیاتی شعرا میں اپنی علمیت کی نمائش کا جذبہ موجزن ہے جس کی بنا پر وہ ہر قسم کے مخفی (esoteric) علم سے اپنی نظموں کا تانا بانہتے اور محفوظ ہوتے ہیں۔ ان کے اندر خلاق (original) اور جاذب توجہ ہونے کی خواہش ضرورت سے زیادہ تھی۔ ان کی شاعری میں ایسے حقائق اور خیالات لکھے نظر آتے ہیں جو اصل بے جوڑ ہیں اور نتیجتاً غیر فطری معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں ذوق سلیم کو بظن اور برگشتہ کر دینے والے مبالغے بھی کم نہیں۔ وہ جذبہ پهاپک (ingenuity) کو ترجیح دیتے ہیں جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کی محبت گرویدگی سے اور ان کا ماتم غم سے خالی ہوتا ہے۔ ان کی خواہش صرف یہ ہوتی ہے کہ وہ ایسی بات کہیں جو غالباً کسی نے نہیں کہی۔

ڈاکٹر جونسن کے نزدیک سترہویں صدی کے مابعد الطبیعیاتی شعرا کی جو خصوصیت انہیں اٹھارہویں صدی کے شعرا سے الگ کرتی تھی

وہ یہ بھی کہ مابعد الطبیعیاتی شعرا جزئیات کی طرف زیادہ توجہ دیتے تھے اور ان کی یہ توجہ امثابہ صوبوں صدی کے نظریہ شعر کے بنیادی اصول سے انحراف کے برابر تھی۔ وہ بنیادی اصول یہ تھا کہ شاعری اپنے عمیق ترین اثرات تعمیم کے ذریعے حاصل کرتی ہے۔ بقول ڈاکٹر جونسن عظیم خیالات ہمیشہ عمومی ہوتے ہیں۔ ان میں نہ مستثنیات کی گنجائش ہوتی ہے نہ جزئیات کی یعنی عظیم خیالات نہ تو مستثنیات سے محدود ہوتے ہیں نہ بیان میں جزئیات کی سطح پر اترتے ہیں۔

ڈرائڈن نے ڈن کی شاعرانہ حیثیت کو گھٹانے کے باوجود اتنا تسلیم کیا تھا کہ وہ اپنی لطیف ظرافت (wit) کے لئے تعریف کا مستحق ہے۔ لیکن ڈاکٹر جونسن نے وٹ کی یہ تعریف کر کے کہ وٹ غیر مشابہ خیالات کا اجتماع یا بظاہر مختلف چیزوں میں مخفی مشابہت کی دریافت ہے اس نتیجے تک پہنچا کہ اگر وٹ کی تعریف یوں کی جائے تو یہ عنصر ڈن اور اس کے ساتھیوں کے یہاں کافی سے زیادہ ہے۔ ڈاکٹر جونسن نے مابعد الطبیعیاتی شعرا کے بارے میں اتنا اعتراف ضرور کیا کہ بڑی صلاحیتیں جس بڑی محنت سے کام لیتی ہیں وہ بالکل رائے کا نہیں جاتی۔ کبھی کبھی مابعد الطبیعیاتی شعرا بابت پاؤں مار کر غیر متوقع صداقت تک پہنچ جاتے ہیں۔ ان کی سطح پر لکھنے کے لئے کم از کم پڑھنا اور سوچنا ضروری ہے۔

انیسویں صدی کے شروع ہوتے ہی مذاق سخن مابعد الطبیعیاتی دبستان سخن خصوصاً ڈن کے حق میں سازگار ہونے لگا۔ انیسویں صدی کے سب سے بڑے نقاد کالریج جو بعض اوقات انگریزی ادب کے سب سے بڑے نقاد بھی مانے جاتے ہیں انہوں نے ڈن کے بارے میں یہاں

تک کہہ دیا کہ اگر آپ ایک عالم کو بلند ترین شکل میں یہ سکھانا چاہتے ہیں کہ شاعری کس طرح پڑھنی چاہیئے تو اس کی ابتدا ڈن سے کرنی چاہیئے اور ڈن کی نظموں میں اس نظم سے جو طرز نمبر ۲ کے عنوان سے جانی جاتی ہے۔ جب وہ ڈن کو اس پوری قوت اور معنی کے ساتھ پڑھنا سکھائے جو اس کے لفظوں میں پوشیدہ ہیں تو اسے ملٹن کے پاس بھیجا چاہیئے۔ انیسویں صدی کے آخری حصے میں براؤننگ اور ہوپکنز نے ڈن کی طرف کشش محسوس کی اور روزیٹی اور سوئن برنہ ڈن کو خصوصاً اس کی عشقیہ شاعری کی بنا پر محترم گردانے لگے۔ انگریزی شاعروں میں ڈبلیو بیٹس ڈن کی تعریف میں سب پر سبقت لے گیا۔ پروفیسر گریسن نے اسے ڈن کی نظموں کا جو مجموعہ تحفہً بھیجا تھا اس کا شکریہ ادا کرتے ہوئے اس نے یہاں تک کہہ دیا کہ ڈن جو ہم سب لوگوں کی طرح آدمی ہے اس نے خدا کو دیکھا ہے۔

بیسویں صدی کے جدید شاعروں نے ڈن کی شاعری میں جو کچھ پایا اس کا سب سے اہم بیان ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کے اس تبصرے میں ملتا ہے جو اس نے مابعد الطبیعیاتی شعرا کی نظموں کے اس انتخابی مجموعے پر کیا تھا جسے پروفیسر گریسن نے ۱۹۲۱ء میں شائع کیا تھا۔ وہ تبصرہ ایلٹ کے منتخب مضامین میں شامل ہے اور اس کے اہم ترین مضامین میں شمار کیا جاتا ہے۔ ایلٹ کے نزدیک مترحوں صدی کے شعرا کی امتیازی خوبی یہ تھی کہ وہ اپنے خیال کو محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ ان کا خیال ان کے تجربے میں اس طرح آتا تھا جیسے وہ کوئی احساس (sensation) ہو اور وہ اپنے خیال

کو اتنی تیزی کے ساتھ محسوس کرتے تھے جیسے گلاب کی خوشبو محسوس کی جاتی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی شعرا پر ڈاکٹر جونسن کا ایک اعتراض یہ تھا کہ مابعد الطبیعیاتی شاعری حدودِ وجدِ ذہنی (intellectual) شاعری ہے یہاں تک کہ وہ احساس کو کھو کر ذہنی بنتی ہے۔ اس اعتراض کو ذہن میں رکھتے ہوئے ایلینٹ نے جواباً کہا تھا کہ ڈن کے لئے خیال، تجربے کی حیثیت رکھتا تھا اور یہ اس کے ادراک (sensibility) میں تبدیلی پیدا کر دیتا تھا۔ مابعد الطبیعیاتی شعرا پر ڈاکٹر جونسن کا ایک مشہور اعتراض یہ بھی ہے کہ ان کے یہاں حدودِ وجدِ مختلف الاوضاع خیالات کو زبردستی ایک دوسرے کے ساتھ ملا دیا جاتا ہے۔ غالباً اسی اعتراض کا جواب دیتے ہوئے ایلینٹ نے لکھا تھا کہ 'جب کسی شاعر کا ذہن اپنے کام کے لئے مکمل طور پر ضروری ساز و سامان سے آراستہ ہو جاتا ہے تو وہ مختلف النوع تجزیوں کو برابر ایک دوسرے کے ساتھ مربوط و مخلوط کرتا رہتا ہے۔ عام آدمی کا تجربہ گڈ مڈ، بے قاعدہ اور جزوی ہوتا ہے۔ عام آدمی عشق کرتا ہے یا اسپینوزا کا مطالعہ کرتا ہے اور اس کے یہ دونوں تجربات ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں رکھتے یا ٹائپ رائٹر کی پر شور آواز یا کسی چیز کے پکنے کی بو سے ان تجربات کا کوئی رابطہ نہیں ہوتا۔ لیکن شاعر کے ذہن میں یہ تجربات ہمیشہ نئے نئے شکل کی تشکیل کر رہے ہوتے ہیں؛ اسی سلسلے میں آگے چل کر ایلینٹ لکھتا ہے کہ 'سترھویں صدی کے شعرا جو سولہویں صدی کے ڈراما نگاروں کے حاشیہ تھے ادراک کی ایک ایسی ساخت کے مالک تھے جو ہر قسم کے تجربے کو بڑے چاؤ سے نگل جاتی تھی۔ وہ شعرا

اپنے پیش روؤں کی طرح سادہ، مصنوعی، مشکل اور عجیب و غریب سبھی کہتے ہیں۔ مگر اپنے پیش روؤں سے زیادہ نہ کم۔

ڈن کے یہاں فکر اور جذبے کو مربوط کرنے کی اسی صلاحیت کی طرف ڈبلیو۔ بی۔ یٹس نے بھی اپنے اس خط میں اشارہ کیا تھا جو اس نے پروفیسر گریسن کو لکھا تھا۔ آپ کی تصریحات نے مجھے ٹھیک ٹھیک وہ کچھ بتا دیا جو میں جانتا چاہتا تھا۔ نظمیں جو میری سمجھ میں نہیں آتی تھیں اب واضح ہو چکی ہیں اور میں دیکھتا ہوں کہ خیال جس قدر صاف اور عالمانہ ہے اسی قدر حسن اور جذبہ زیادہ ہے۔۔۔۔۔

بیسویں صدی کے جدید شاعروں کو ڈن کی نہ صرف یہ خوبی اہم معلوم ہوئی کہ اس کے یہاں فکر اور جذبہ باہم مربوط ہیں بلکہ اس کا یہ مفروضہ بھی کہ کسی بھی تجربے کے مختلف النوع عناصر کو دلچسپ اور معنی خیز اثر کے ساتھ ملا کر پیش کیا جاسکتا ہے۔ یہ عقیدہ د دست نہیں کہ تجربات کی بعض قسمیں تو آرٹ کے لئے مناسب ہیں اور بعض مناسب نہیں۔

بیسویں صدی کے جدید شاعروں نے ڈن کی شاعری میں صرف اس کے خیال اور اس کے احساس کی اہمیت کو محسوس کیا بلکہ اس کے طریق شعر گوئی کو بھی اہم جانا۔ اس باب میں بھی انہوں نے ڈاکٹر جونسن اور اس کے معاصرین سے اختلاف ذوق کا ثبوت دیا۔ ڈاکٹر جونسن اور اٹھارہویں صدی کے قارئین شعر کو ڈن کی نظمیں نئی اعتبار سے کھردری اور ناخوشگوار محسوس ہوتی تھیں۔ انیسویں صدی میں کاریج نے ڈن کی نظموں کو زوردار ماننے کے باوجود اس کی سٹک

(eccentricity) کی طرف اشارے کئے تھے۔ بیسویں صدی کے شعرا کو ڈن کی نظموں میں واقعیت کا مستند لہجہ سنائی دیا۔ یٹس کو گریسن کا سطح اس کے شاعرانہ ارتقا کے اس موڑ پر ملاحظہ ایدرا پاؤنڈ کے زیر اثر اپنی شاعری کے ابتدائی دور کے نرم اور شاعرانہ اسلوب سے ہٹ کر اپنی شاعری کے عظیم دور کی سخت، براہ راست اور پختہ نظم نگاری کی طرف آ رہا تھا۔

اوپر کی سطروں سے ڈن کی شاعرانہ مقبولیت اور اہمیت کے آثار چھٹھا کا اندازہ ہو گیا ہو گا۔ چونکہ ڈن اور اس کے معاصر شعرا کو مابعد الطبیعیاتی شعرا کہا جاتا ہے اس لئے قدسی طور پر ذہن میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ شعرا یا ان کی شاعری کون معنوں میں مابعد الطبیعیاتی ہے۔

گریسن نے کہا ہے کہ مابعد الطبیعیاتی شاعری صحیح معنی میں وہ شاعری ہے جو کائنات کے فلسفیانہ تصور اور وجود کے عظیم ڈرامے میں انسان کے تفویض کردہ کردار سے پیدا ہوئی ہو۔ لیکن مابعد الطبیعیاتی شعرا ان معنوں میں مابعد الطبیعیاتی نہ تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ مابعد الطبیعیاتی شاعری انگریزی شاعری کے ایک مخصوص اسلوب کا نام ہے جس میں شاعر چیزوں کے درمیان جو رشتہ محسوس کرتا ہے وہ حواسی اور جذباتی سے زیادہ منطقی ہوتا ہے اور جس شاعری میں مجرد کو محسوس کے ساتھ، بعید کو قریب کے ساتھ اور وقع کو غیر وقع کے ساتھ مربوط کر دیا جاتا ہے۔ ڈن کے مابعد الطبیعیاتی ہونے کے معنی مشکل، مبہم، پیچیدہ، فلسفیانہ، سخت پسندانہ، کاریگرانہ، عجیب و غریب، بے میل بے جوڑ

یہ سب کچھ ہونے کے ہیں اور ان سب تاثرات و تصورات سے جو نمایاں خصوصیت برآمد ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ مابعد الطبیعیاتی شاعری ذہنی شاعری ہے۔ بقول جون بنٹ کے مابعد الطبیعیاتی شاعری میں جذبات کا اظہار منطقی استدلال کے ذریعے ہوتا ہے اور آواز اور تصویر دونوں اس مقصد کے تابع ہوتے ہیں۔ یہ شاعری اپنے ماز پہلے مطالعے میں ظاہر نہیں ہونے دیتی۔ اسے چبا چبا کر ہضم کرنے کی ضرورت ہے۔ مابعد الطبیعیاتی شاعری کی ایک دوسری خصوصیت وہ متحدہ اور اک ہے جس کی طرف ایلینڈ نے اشارہ کیا ہے اور جس کی وضاحت اوپر کی سطروں میں آچکی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی شاعری کی ایک اور نمایاں خصوصیت اس کا ارتکاز ہے۔ عام طور پر مابعد الطبیعیاتی نظمیں مختصر ہوتی ہیں جس کی بنا پر ہیلن گارڈز نے، مابعد الطبیعیاتی نظم کو ایک پھیلا ہوا چٹکلہ (expounded epigram) قرار دیا ہے۔ اس شاعری کی ایک امتیازی خصوصیت اس میں wit اور conceit کے عناصر کی موجودگی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی شاعری میں وٹ کا استعمال فکر و احساس کے امتزاج کے لئے ہوا ہے۔ دو مختلف تصورات یا خیالات کا بذلہ سمجھنا (witty) موازیا مختلف الاوضاع خیالات کو پہلو پہلو رکھنا conceit کہلاتا ہے۔ ہیلن گارڈز نے conceit کی تعریف یوں کی ہے کہ یہ ایک موازنہ ہے جس میں اس کے مناسب (apt) ہونے سے زیادہ اس کا اختراعی (ingenious) ہونا نمایاں ہوتا ہے۔ اردو شاعری میں conceit کے لئے دو راز کار تشبیہ کی اصطلاح رائج رہی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی شاعر conceit کو ایک شاعرانہ طریق کار

(device) کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ وٹ اور کنسیٹ لازم و ملزوم عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔

مابعد الطبیعیاتی شاعری کے تشبیہات و استعارات سادہ اور محسوس قسم کے ہوتے ہیں اور وہ مختلف علوم سے ماخوذ ہوتے ہیں مثلاً علم ہندسہ، علم نجوم، علم کائنات، علم جغرافیہ، علم الہیات، فلسفہ، سائنس وغیرہ۔

ڈن کے ایک ممتاز نقاد بشپین نے اپنی کتاب The Monarch of Wit

میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ڈن فلسفیانہ معنوں میں مابعد الطبیعیاتی شاعر نہ تھا۔ لیکن ڈن کے بعض دوسرے نقادوں کا خیال ہے کہ ڈن کو جن معنوں میں ڈراماٹن اور ڈاکٹر جونسن نے مابعد الطبیعیاتی کہا تھا ان سے مختلف معنوں میں یعنی فلسفیانہ معنوں میں بھی مابعد الطبیعیاتی کہا جاسکتا ہے کیونکہ اس کے سرگشتہ ذہن پر کائنات کے معنی، کائنات میں انسان کا مقام اور حیات و موت جیسے مسائل حاوی رہتے تھے۔ گریسن نے ڈن کی شاعری کو مابعد الطبیعیاتی کہنے کی ایک وجہ یہ بھی دریافت کی ہے کہ اگر انلاطون کے قول کے مطابق فلسفہ نام ہے موت کی مشق کا تو ڈن کی شاعری اس لحاظ سے مابعد الطبیعیاتی ہے کہ ڈن جسم و روح کے باہمی رشتے کے بارے میں بہت غور کیا کرتا تھا۔ موت اور خود کشی جیسے موضوعات کو ڈن کی شاعری میں (نثری تحریروں میں بھی) خاصا اظہار ملا ہے۔ لیکن اس میں فلسفیانہ محرکات سے زیادہ ڈن کے ذاتی حالات کو دخل تھا۔

ڈن ۱۷۷۱ء میں لندن کے ایک رومن کیتھولک خاندان میں

پیدا ہوا تھا۔ اس نے تعلیم آکسفورڈ اور کیمبرج دونوں یونیورسٹیوں میں
 پائی۔ لیکن رومن کیتھولک ہونے کی بنا پر کسی یونیورسٹی سے کوئی ڈگری
 نہ لے سکا۔ ۱۵۹۹ء میں وہ لارڈ کیمپر سٹروس ایگرن کا سکریٹری بن گیا
 تھا۔ لیکن مسئلہ میں اس نے لیڈی ایگرن کی بھتیجی این مور سے خفیہ
 طور پر شادی کر کے اپنی ترقی کے سارے امکانات کو کھو دیا۔ اپنے خسر
 کے ایما پر وہ ملازمت سے نکال دیا گیا اور کچھ عرصے کے لئے اسے جیل
 میں بھی رہنا پڑا۔ اس کے بعد چودہ سال تک وہ معاشی طور پر دوسروں
 کا دست نگر رہا۔ ایک ایسا شخص جو غیر معمولی شخصیت اور صلاحیت
 کا مالک ہو، جو اپنے زمانہ شباب میں لندن کی مجلسی زندگی میں شریک
 رہا ہو اور جو اس لحاظ سے مشہور رہا ہو کہ خواتین سے اس کی ملاقاتیں
 بہت بھتیں، ڈرامے وہ اکثر دیکھتا تھا اور ایک خاص انداز کا نظم نگار
 تھا، اب ہر سچے کہ جب وہ اپنے معاشقے کی سزا کے طور پر مذہب
 ملازمت سے محروم کرویا گیا بلکہ اسے قید و بند کی صعوبتیں بھی جیلنا
 پڑیں اور چودہ سال تک بے روزگار رہ کر اسے دوستوں، ہمدردوں اور
 سرپرستوں کے سہارے زندگی بسر کرنی پڑی تو اس دوران میں
 یقیناً اس نے موت اور خودکشی کے متعلق بار بار غور کیا ہوگا۔ بددلی
 اور دل شکستگی کے اس دور میں وہ شیکسپیر کے مشہور کردار جیمیلٹ
 سے مشابہ تھا جو زندگی سے اپنی دل چسپی اور قوت فیصلہ کو ہمیشہ
 تھا۔ کہا جاتا ہے کہ ۳۵ سال کی عمر میں ڈن وہ خوش لباس، عاشق مزاج،
 حسن پرست، شوخ طبع اور زندہ دل جوان نہیں رہ گیا تھا جو وہ ۱۵۹۹ء
 سے پہلے تھا۔ اب وہ ایک بیمار، غریب اور خوشی سے محروم آدمی رہ گیا

تھا۔ اس زمانے میں اس نے خود کشی کے قانونی جواز پر ایک رسالہ بھی لکھا تھا۔ اگرچہ سکولاء میں اس نے انگلیکی پادری بننے سے صاف انکار کر دیا تھا لیکن اس زمانے کے بادشاہ جیمس کو یقینی تھا کہ ڈن ایک دن ایک عظیم مبلغ بن جائے گا۔ اس لئے اس نے اعلان کر دیا تھا کہ ڈن کو چھٹ کی ملازمت کے سوا کوئی ملازمت نہیں دی جائے گی۔ آخر کار ۱۸۱۵ء میں ڈن کو سر تسلیم خم کرنا پڑا۔ سکولاء میں اس کی بیوی جو اسے ہمیشہ محبوبہ کی طرح عزیز رہی وارغ مفارقت دے گئی۔ اس نے تقریباً بارہ چودہ بچوں کو جنم دیا تھا۔ اس کی وفات سے پہلے اس کے کئی بچے بھی مر چکے تھے۔

ڈن کی تحریریں کثیر التعداد بھی ہیں اور مختلف النوع بھی۔ اس کی نثری تحریریں بھی بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ نثر میں اس نے اپنے عالماذعوان کی کئی جلدیں چھوڑی ہیں۔ شاعری میں اس نے اپنے زمانے کی تمام مروج اصناف سخن میں طبع آزمائی کی۔ گیت، سونٹ، مرثیے، مذہبی نظمیں، منظوم خطوط وغیرہ۔ اس نے دوستوں کی شادیوں سے متعلق تقریباتی نظمیں بھی لکھیں۔ اس کے کلام کے ابتدائی مرتبین نے اس کی شاعری کو درجن بھر خانوں میں تقسیم کیا۔ اس باب میں ڈن کی زندگی کا ایک المیہ بظاہر یہ بھی ہے کہ اس کی زندگی میں اس کی کل تین چار نظمیں شائع ہو سکیں۔ اس کے باوجود اس کے زمانے میں اس کی نظمیں کثرت سے پڑھی گئیں اور زیادہ سے زیادہ پڑھنے والوں تک پہنچیں۔ اس متنازع صورت حال کی حقیقت یہ ہے کہ ڈن کے زمانے میں شاعری کے قارئین کی تعداد ہزار ڈیڑھ ہزار سے زیادہ نہ تھی۔ ان میں سے بیشتر ندرن اور

وہاں کی دو شہرہ آفاق یونیورسٹیوں میں رہتے تھے۔ ایسی صورت میں کتاب کی طباعت تعیش سے کم نہ تھی۔ اس کے مجموعہ کلام کے نہ جھیننے کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ اس کی بہت سی نظمیں جو لوگوں میں بہت مقبول تھیں ایک پادری اور عالم دینیات کی حیثیت سے اس کی شہرت پر بدنامدارغ بن سکتی تھیں اس لئے بھی انہیں چھپوانے سے واسطہ گریز کیا گیا۔

انگریزی شاعری کے جن حصوں پر ڈن زیادہ اثر انداز ہوا وہ ہیں عشقیہ شاعری، طنزیہ شاعری اور شخصی غنائی شاعری جسے انگریزی میں Lyrics کہتے ہیں۔ عشقیہ شاعری کے معاملے میں ڈن کا سب سے بڑا کارنامہ اس روایت کے غلبے کو ختم کر دینا ہے جو رومن شاعر پٹراک سے منسوب کی جاتی ہے اور جس کا ایلیزابتھ کے عہد تک شاعری پر گہرا اثر رہا۔ ڈن کی بہترین عشقیہ شاعری کی روح اس کے مرثیوں اور مذہبی نظموں میں بھی جاری و ساری ہے۔ جہاں تک اس کی طنزیہ شاعری کا تعلق ہے تاریخی اعتبار سے وہ انگریزی کا پہلا طنزیہ شاعر ہو یا نہ ہو لیکن پہلا قابل توجہ شاعر ضرور ہے اور سولہویں صدی کے طنز نگاروں میں وہ واحد شاعر ہے جس کا اثر ڈراماٹن اور پوپ کی شاعری میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جہاں تک غنائی نظموں کا تعلق ہے ڈن انگریزی میں مابعد الطبیعیاتی غنائی نظموں کا سب سے بڑا شاعر مانا جاتا ہے۔ اس نے بڑی تعداد میں گیتوں، مرثیوں اور طنزیہ نظموں کی شکلوں میں غنائی نظمیں لکھی ہیں۔

ڈن کی غنائی نظموں میں مہذبے اور استدلال کا وہ امتزاج ہے

جو مابعد الطبیعیاتی غنائی شاعری کی بنیادی خصوصیت ہے۔ کہا جاتا ہے کہ غنائی نظموں ہی میں ڈن نے اپنی اس ذات کا انکشاف کیا ہے جو بیک وقت قرون وسطیٰ اور عہد جدید کے ذہن کی حامل تھی۔ ڈن کی نظموں میں جہاں جہاں مرثیوں کا ذکر کیا گیا ہے وہاں مرثیوں سے وہ نظمیں مراد نہیں جو کسی کی موت پر لکھی جاتی ہیں اور جن میں مرنے والوں کا ماتم کیا جاتا ہے۔ لاطینی شاعری میں مرثیے کے معنی لازمی طور پر مرگ و ماتم سے تعلق رکھنے والی نظم کے نہیں ہیں۔ مرثیے سے مراد وہ فکری نظم بھی ہے جو مرثیے کی بحر میں لکھی جائے۔ ڈن کی بیس نظموں کو مرثیے کے ذیل میں رکھا گیا ہے۔ ان نظموں میں ڈن کی کلیت مکمل طور پر منعکس ہے۔ مرثیہ اپنی ابتدا کے اعتبار سے یونانی صنف سخن ہے لیکن اسے رومن ایجاد بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس صنف کا عظیم لاطینی نمائندہ آوڈ شہر کے بارے میں شہر کے لوگوں کے لئے لکھتا تھا۔ اس کی نظمیں 'لائٹ' سوز و گداز، رسمی بے حیائی اور قابل ہمنغم علمیت کے امتزاج کی وجہ سے ازمنہ وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ میں بہت مقبول تھیں۔ آوڈ کی طرح ڈن بھی شہری کلچر کا پروردہ تھا۔ اس کے مرثیے گرس، ملٹن یا شیلی کے شخصی مرثیوں کی بہ نسبت طنز سے قریب تر ہیں اور اس کے زیادہ تر ضد و خال آوڈ ہی سے ورثے میں آئے ہیں۔

ڈن کی طنزیہ نظمیں کل پانچ ہیں۔ ان میں تیسری نظم جس کا موضوع ہے مذہب کی تلاش ہے سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ مذہبی نظموں (Divine Poems) کے شاعر کی حیثیت سے بھی ڈن کا مرتبہ نہایت بلند ہے۔ وہ ایک نئے انداز کی مذہبی شاعری کا موجد

تسلیم کیا جاتا ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے ناممکن نہیں مابعد الطبیعیاتی ہے۔ اس میں ڈن نے خدا کی تلاش میں اپنی مختلف النوع ذہنی کیفیتوں کا اظہار کیا ہے۔ جذبے کی شدت اور داخلیت کے اعتبار سے اس کی مذہبی شاعری اس کی عشقیہ شاعری سے مشابہ ہے۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا ڈن کے کلام کے مرتبین (Editors) نے اس کو درجن بھر قسموں میں تقسیم کر رکھا ہے۔ لیکن اسے تنقیدی نقطہ نظر سے تین حصوں میں بھی تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ (۱) عشقیہ شاعری (۲) مستقرات اور تقریباتی نظمیں اور (۳) مذہبی نظمیں۔ عام دلچسپی کے اعتبار سے اس کی عشقیہ شاعری اور مذہبی نظمیں ترتیب وار زیادہ مقبول ہیں۔

جہاں تک عشقیہ شاعری کا تعلق ہے ڈن کا سب سے بڑا امتیاز ایلیزابتھ کے عہد کی عشقیہ شاعری کے مردہ میلانات سے انحراف اور بالخصوص ایلیزابتھ کی پڑاؤ کی روایات سے بغاوت میں پوشیدہ ہے۔ ڈن نے متقدمین اور بیشتر معاصرین دونوں سے الگ روش اختیار کی۔ ایلیزابتھ کے عہد کی شاعری بڑی مد تک آرائشی اور مرصع شاعری تھی۔ ڈن کے یہاں اس عہد کی شاعرانہ بلاغت کے بہت سے تضبیہات و استعارات بالکل مفقود ہیں۔ مثلاً ڈن کی عشقیہ شاعری میں خوں چکاں دل، گلاب جیسے رخسار، شاہ دانے کی مانند سرخ ہونٹ، موتوں جیسے دانت اور ستاروں جیسی آنکھیں نہیں ملتیں۔ بشیکسپیر جیسا نابھ پہلے ہی اپنے سونٹوں میں پڑاؤ کے شعری لوازم کو مسترد کر چکا تھا۔ ڈن نے بھی اپنی عشقیہ نظموں میں اسی قسم کے رد و انحراف سے کام لیا۔

ڈن کی عشقیہ شاعری میں تین رجحانات کی نشاندہی کی گئی ہے۔ پہلا رجحان کلبیت آمیز ہے جو اس کی ابتدائی شاعری میں نظر آتا ہے۔ وہ جس محبت کی مصوری کرتا ہے وہ نہ تو دانستے کی ذہنی تصویریت ہے نہ پڑارک کا پاکیزہ اور پرستار نہ جذ بہ نہ رونسروڈ (Ronsard) کی بیش پسندانہ اور درباری محبت۔ اور نہ سڈنی کی پر جوش جانبا زانہ حسن پرستی۔ ڈن کے یہاں محبت ایک احساس ہے جو نصف سرمستی و سرخوشی ہے اور نصف غیظ و غضب۔ بقول جون بنٹ (Joan Bennett) کے اس دور کی شاعری میں ڈن نے عورت کے بارے میں حقارت کے ساتھ لکھا۔ اس دور میں اگر عورتیں اس کے نفسانی جذبات کی تسکین پر راضی ہوئیں جب بھی اور اگر نہ ہوئیں جب بھی اس نے انہیں حقیر اور ذلیل ہی سمجھا۔ لیکن اگر کوئی شخص زیادہ تر عورتوں کو حقیر سمجھے اور چند ایک سے محبت کرے اور احترام کے ساتھ پیش آئے تو یہ کوئی بہت عجیب بات نہیں ہے۔ ڈن نے عورت کے بارے میں وہ سب کچھ محسوس کیا تھا جو ایک مرد عورت کے بارے میں محسوس کر سکتا ہے۔ حقارت، نفرت، کرب، جنسی مسرت، اور باہمی محبت کا سکون و تحفظ۔ ڈن اپنے تمام کلبیت آمیز و عودوں کے باوجود محبت میں مہلتا نظر آتا ہے البتہ وہ محبت کے بارے میں کسی خوش فہمی کا شکار معلوم نہیں ہوتا۔ محبت کی طرف اس کا رویہ کم و بیش وہی ہے جس کا بہترین اظہار قراق کے اس شعر میں ہوا ہے۔

کسی کا یوں تو ہوا کون عمر بھر بھی
یہ حسن و عشق تو دھوکا ہے سب کا پھر بھی

ڈن بھی حسن و عشق کو دھوکا سمجھنے کے باوجود 'مگر پھر بھی' کا شکار رہتا۔ اس کا خیال تھا کہ محبت میں نہ عورت کو کچھ دینا ہے نہ مرد کو کچھ لینا ہے۔ لیکن زندگی میں محبت کسے بغیر بھی چارہ نہیں۔

ڈن کی عشقیہ شاعری میں دو سرا رحمان افلاطونی ہے۔ اس رحمان کی نمائندگی کرنے والی نظموں میں مخاطب نہ تو نوجوانی کی محبوبہ سے ہے نہ بیوی سے بلکہ اعلیٰ خاندانوں سے تعلق رکھنے والی خاتون دوستوں مثلاً مسز ہربٹ اور بیڈ فورڈ کی کاؤنٹس سے۔ ایک نظم میں وہ کہتا ہے کہ جنس کے فرق سے ہم اتنے ہی واقف تھے جتنے کہ ہمارے محافظ فرشتے۔۔۔۔۔ ہاں آتے جاتے ہم اتفاقاً ایک دوسرے کا پیارے سکتے تھے؛

ڈن کی عشقیہ شاعری کا تیسرا رحمان ازدواجی زندگی سے عبات ہے اس رنگ کی تمام نظموں کا مخاطب اپنی بیوی سے ہے۔ ان نظموں میں دو طرز محبت کی خوشی کا اظہار کیا گیا ہے۔ ڈن کے ایک نقاد نے کہا ہے کہ اس کی عشقیہ نظمیں شادی سے قبل معاشرے کی نظمیں نہیں۔ ان میں ایک ایسی عورت سے مخاطب ہے جسے ڈن معاشرے کے ذریعے حاصل کر چکا ہے۔ لیکن وہ نظمیں فی الحقیقت نہ تو محبوب کے بارے میں ہیں نہ عاشق کے بارے میں۔ وہ دو شخصیتوں کے ایک ہو جانے کے بارے میں ہیں یا اس بارے میں کہ دو شخصیتوں کا ایک ہو جانا کیا معنی رکھتا ہے۔ چونکہ ڈن کی شادی شدید معاشرے کا نتیجہ تھی اور اس شادی کی وجہ سے اس کا سارا مستقبل تباہ ہو گیا تھا اس لئے محبت اور شادی کے بعد اس کے پاس لے دے کر صرف وہی ایک دنیا رہ رہ گئی تھی جسے دنیا سے محبت کہتے ہیں۔

ڈن کی عشقیہ شاعری پر ڈرائیڈن کا ایک اعتراض مشہور ہے۔
 ڈرائیڈن نے کہا تھا کہ ڈن صنف نازک کے دماغوں کو اپنے فلسفیانہ
 تصورات سے الجھاؤ میں ڈال دیتا ہے جبکہ اس کا فرض یہ ہے کہ وہ
 ان کے دلوں کو اپنی طرف مائل کرے اور انہیں محبت کی نرمی سے بہلائے
 اس اعتراض پر دور حاضر کے مشہور نقاد پروفیسر سی۔ ایس۔ لیونس
 نے یہ کہہ کر اضافہ کیا کہ دبیری سمجھ میں نہیں آتا کہ کوئی سمجھ دار عورت
 اس طرح کے عشق کا کیا کرے۔

ڈرائیڈن اور لیونس دونوں کے جواب میں جون ہنٹ نے کہا کہ
 اصل مصیبت یہ ہے کہ یہ دونوں نقاد اس قسم کی عشقیہ شاعری کے
 عادی ہیں یا اس شاعری کو ترجیح دیتے ہیں جس میں شاعر محبوبہ کی دل آویزی
 کی مصوری کرتا ہے مثلاً۔

Some asked me where Rubies grew
 And nothing I did say:
 But my with finger pointed to
 The lips of Julio
 Some asked how Pearls did grow and where?
 Then spoke I to my Girl,
 The part of her lips and show them there
 the Quorelets of pearl.

مجھے نہیں معلوم کہ مندرجہ بالا شعر کس کے ہیں۔ بہر حال انہیں
 پڑھتے وقت مجھے وہی کا شعر یاد آیا ہے

تجربہ کی صفت لعل بدخشاں سے کہوں گا
جادو میں ترے نین غزالاں سے کہوں گا

جون بنٹ مندرجہ بالا انگریزی اشعار نقل کرنے کے بعد ڈراماٹکن اور
لیونس کے جواب میں کہتی ہے کہ 'ڈن رنگ اور جلد کے حسن کے بارے
میں ہمیں تقریباً کچھ نہیں بتاتا۔ وہ تو صرف جذبے کے بارے میں لکھتا
ہے نہ کہ اس کے سبب کے بارے میں۔ وہ تو محبت میں مبتلا ہونے
کے تجربے کو بیان کرتا ہے اور اس کا تجربہ کرتا ہے۔ لفظ محبت اس
کے مختلف النوع تجربوں کا احاطہ کرتا ہے جو نفسانی لذت سے لے
کر دو روحوں کی ہم آہنگی تک پھیلے ہوئے ہیں۔ وہ اپنے مشہور
مرثیہ نمبر ۱۹ میں محبوب کی جسمانی دل کشی کے بیان میں صرف دو
مصرعے لکھتا ہے جن میں وہ آنکھوں کی اس لذت کی طرف ایک مثال
کے ذریعے اشارہ کرتا ہے جب عورت برہنہ ہوتی ہے:-

Your gown going off, such beauteous state
"reveals,

As when from flowry meads th'hills shadow steals.

یہ نظم مجبورہ کے نہایت خوبصورت جسم کے بارے میں نہیں ہے
بلکہ اس تجربے کے بارے میں ہے کہ جب عاشق اس کے برہنہ ہونے کا انتظار
کرتا ہوتا ہے تو اسے کیسا محسوس ہوتا ہے۔ 'ڈن جسمانی دل آویزیوں

The Second کو بیان کرنے سے معذور نہیں ہے۔ اپنی نظم

Anniversary میں وہ محبوبہ کے شرما جانے کو بیان کرتے ہوئے

کہتا ہے:-

her pure, and eloquent blood
Spoke in her cheeks, and so distinctly wrought,
That one might almost say, her body thought;

لیکن ڈن کے یہاں اس طرح کے بیانیہ ٹکڑے شاذ و نادر ہیں۔
عشقیدہ شاعری کے معاملے میں اس کی دل چسپی کچھ اور تھی۔ اسے تو
محبت میں مبتلا ہونے کی کیفیت یا کیفیتوں کا تجزیہ کرنے، انہیں
ڈرامائی انداز سے بیان کرنے اور مثالوں کے ذریعے ان کیفیتوں کو
واضح کرنے سے دل چسپی تھی۔

پروفیسر سی ایس لیوٹس نے اپنی مشہور کتاب The
Allegory of Love میں بتایا ہے کہ ازمنہ وسطیٰ میں چرچ
کے نزدیک محبت بنفسہ ایک بری چیز تھی یعنی اس کا شمار فسق و فجور
میں ہوتا تھا اور اگر محبت کا مرکز اپنی ہیوی ہو جب بھی اسے برائی تصور
کیا جاتا تھا۔ لیوٹس کا خیال ہے کہ ازمنہ وسطیٰ میں جنس کے گناہ آلود ہونے
کا جو احساس تھا اس سے ڈن بھی اپنے آپ کو زیادہ عرصے کے لئے آزاد
دکھ سکا۔ قرون وسطیٰ کا عقیدہ یہ تھا کہ شادی اور صرف شادی جنسی
محبت کو مقدس بناتی ہے۔

جون بنٹ کہتی ہے کہ ڈن نہ اس بات کا قائل تھا کہ شادی جنسی
محبت کو مقدس بناتی ہے اور نہ اس بات کا کہ جنسی محبت شادی کے
بغیر یا شادی کے باوجود گناہ آلود ہے۔ اس کے نزدیک تو محبت کی پاکیزگی
کا دار و مدار محبت کرنے والوں کے تعلق کی نوعیت پر ہے۔ ڈن کی شاعری
شادی اور زنا کاری کے فرق کے بارے میں نہیں بلکہ محبت اور شہوت

کے فرق کے بارے میں ہے۔ اس فرق کو اس نے اپنی کسی نظم میں بیان نہیں کیا لیکن اس کی شاعری، اس کی نثری تحریروں اور اس کی زندگی کے مطالعے سے اس بارے میں ہم اس کے خیالات تک پہنچ جاتے ہیں۔

ڈن جنس کے گناہ آلود ہونے کے تصور سے کوسوں دور تھا۔ وہ ان شاعروں میں سے نہ تھا جو جسم اور جنس کو حقیر یا ذلیل سمجھتے ہیں۔ وہ تو اس بات کا قائل تھا (جیسا کہ اس کی نظم The Extasie سے ظاہر ہوتا ہے) کہ جس طرح روح جسم کے اندر رہتی ہے اور اس دنیا میں جسم کے بغیر روح کا وجود ممکن نہیں اسی طرح دو روحوں کا اتصال جسم اور صرف جسم کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے۔ ڈن کے نزدیک اگر محبت دو طرفہ ہے تو اس کی مناسب تکمیل جسمانی اتصال کے سوا اور کچھ نہیں۔

سترہویں صدی کے ایک شاعر کے یہاں محبت، محبت کی پاکیزگی، جسم اور جنس سے متعلق ایسے دلیرانہ نظریات کا پایا جانا اس لحاظ سے عدد درجہ حیرت انگیز ہے کہ بیسویں صدی کے نصف آخر میں بھی دنیا کے بہت سے معاشرے (جن میں ہمارا معاشرہ بھی شامل ہے) ان نظریات کو قبول کرنے کی ہمت نہیں رکھتے خصوصاً ہمارا معاشرہ تو صدیوں پہلے تضادات میں آج بھی گن اور مطمئن ہے۔ ایک طرف تو ہمارا معاشرہ اسکول کے بچوں تک کو غزل کی شکل میں محبت کا درس دلاتا ہے۔ دوسری طرف محبت کے بارے میں اس کا تصور ازمنہ وسطیٰ کے چرچ سے مختلف نہیں۔ ہمارے معاشرے میں محبت ایک مذہبی گناہ بھی ہے اور معاشرتی جرم بھی۔ اسی لئے فراق کو کہنا پڑا کہ

کوئی سمجھے تو ایک بات کہوں
عشق توفیق ہے گناہ نہیں

محبت کو گناہ اور جرم کے تصورات سے آزاد کرنے کے لئے ہمارے
معاشرے میں صدیوں سے پاک محبت اور ناپاک محبت کی اصطلاحیں
راج رہی ہیں۔ لیکن یہ اصطلاحیں ہماری خود فریبی کے سوا کچھ بھی نہیں۔
ہمارے افسانے، ہمارے ناول اور ہماری فلمیں اس بات کی شاہد
ہیں کہ ہمیں عشقیہ شاعری جس قدر عزیز ہے ہمارا معاشرہ عشق سے
اسی قدر خوفزدہ ہے۔ جب کسی خاندان میں کوئی لڑکا یا لڑکی غزل پر
عمل کر بیٹھتی ہے تو پھر اس خاندان میں قیامت آجاتی ہے۔ خاندان کے
وہ سارے بزرگ جو افسانوی یا فلمی ہیرو ہیروئن کی ناکام بناوی
جانے والی محبت پر آہیں بھرتے اور آنسو بہاتے ہیں اپنے گھر میں ہونے
والے محبت کے ڈرامے میں عاشق یا محبوب کی بے رحم تقدیر بن جاتے ہیں۔
مذہب میں بھی محبت یا محبت کی شادی کے لئے کوئی گنجائش نہیں ہے۔
گنجائش ہے تو صرف ازدواجی محبت کی۔ میں نہیں جانتا کہ ایسا معاشرہ
جو اتنے تضادات اور اتنی پابندیوں کا شکار ہے جنس اور محبت کے
بارے میں ڈن جیسے شاعر کے نظریات کو کبھی سمجھ بھی سکے گا یا نہیں۔
مجھے اس کا بھی اندازہ نہیں کہ ایسا معاشرہ حقیقتہً ہوشیار پوری کے
اس شعر کو سمجھ سکا ہے یا نہیں۔

یہ تمیز عشق و محبت نہیں یہ حقیقتوں سے گریز ہے

جنہیں عشق سے سروکار ہے وہ ضرور اہل ہوں بھی ہیں

اور ساقی فاروقی کے اس شعر میں ہمارے معاشرے کو کبھی کوئی

صداقت نظر آئے گی یا نہیں ہے

وہ مری روح کی الجھی کا سبب جانتا ہے

جسم کی پیاس بجھانے پہ بھی راضی نکلا

اگر محبت اور ہوس کے بارے میں خونِ وطن، فراقِ گور کھپوری،

حقیقتِ ہوشیار پوری اور ساقی فاروقی (مجھے اس کا پورا احساس ہے

کہ یہ شعرا ہم رتبہ نہیں ہیں۔ یہاں صرف گفتگو کے سیاق کو مد نظر رکھیں

کے خیالات پر اخلاقی نقطہ نظر سے بحث کی جائے تو غالباً زیادہ تر مبالغہ

انسانی زندگی پر ہے جا پا بند یوں کے جواز ہی میں جائیں گے لیکن اخلاقیات

کے معلمین و ماہرین کو چاہیے کہ وہ انسانی زندگی کی تعظیم پر غور کرتے

وقت انسانی زندگی کی اُن الم ناک بیچارگیوں کو نظر انداز نہ کریں جن

کی طرف اس قسم کے شعروں میں اشارے کئے جاتے رہے ہیں۔

درمیانِ فقر دریا تختہ بندم کمدہ

باز می گوی کہ دامنِ تر من کن ہشیار باش

زندگی کتنے جیسا سوز تقاضا کرتی ہے

پھر جیسا کیسے کریں اور جیسا کس سے کریں

ڈی ایچ لارنس نے عیسائیت پر جو سب سے بڑا اعتراض کیا ہے

وہ یہ ہے کہ عیسائیت انسان کی زندگی سے زندگی کے بیشتر حصے کو خارج

کر دیتی ہے۔ عیسائیت پر تو یہ اعتراض درست ہے ہی دنیا کے دوسرے

مذاہب بھی کسی نہ کسی حد تک اس اعتراض کی زد میں آئے بغیر نہیں

رہ سکتے۔ انسانی زندگی کا سب سے بڑا dilemma یہی ہے کہ اخلاقی

اقدار اور جلی مطالبات کو کس طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ کیا جائے اور اگر نہ کیا جاسکے تو اس کے تباہ کن نتائج سے کس طرح محفوظ رہا جائے۔ جب تک انسان اس dilemma سے دوچار رہے گا وہ جلوہ میں مذہب کے نعرے بھی لگاتا رہے گا اور خلوتوں میں بیوقوفی بھی دکھاتا رہے گا۔ خیرات کہاں سے کہاں چلی گئی۔ میں ذکر کر رہا تھا ڈن کی عشقیہ شاعری پر ڈراماٹن اور لیونس کے اعتراضات کے جواب میں جون بنٹ کے خیالات کا۔ پروفیسر لیونس نے ڈن پر اپنے سارے اعتراضات کے باوجود اسے اپنے مابعد الطبیعیاتی معاصرین (مہر برٹ، کرے شو اور مارویل) پر ایک اچھا اثر قرار دیا ہے۔ مارویل کی سب سے مشہور نظم Coy Mistress جو یقیناً انگریزی شاعری کے حسین ترین سرمائے میں سے ہے اس کی ہر خوبی کو پروفیسر لیونس نے ڈن کے کھاتے میں ڈال دیا ہے۔ خصوصاً اس نظم کے ان دو مصرعوں

Worms shall try,
That long preserved virginity

کے بارے میں تو لیونس نے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ ان مصرعوں کے نفس معنوں میں جو ڈراماٹن اپن (grimness) ہے اور اس سے جس بے شرم استدلال کا کام لیا گیا ہے وہ بالکل ڈن کے طریق کار سے مشابہ ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان مصرعوں میں مارویل نے اپنی محبوبہ کو وصال پر آمادہ کرنے کے لئے جس عامیانہ اور وحشیانہ منطق کا سہارا لیا ہے اس میں ڈن کے اثرات کو بہت دخل ہے۔

یہاں مجھے اقبال عظیم کا ایک شعر یاد آ رہا ہے جس میں وہی بات جو مارویل نے مندرجہ بالا مصرعوں میں عامیانہ اور وحشیانہ

(blunt and brutal) انداز میں کہی ہے بڑے ملائم اور مہذب

انداز میں کہی گئی ہے سے

چمکے تو ہے سورج کی طرح روپ تمہارا

لیکن یہ سمجھ رکھیو کہ سورج بھی ڈھلے ہے

اب آئیے ڈن کی چند عشقیہ نظموں یا ان کے بعض ٹکڑوں میں ڈن

کی اُن امتیازی خوبیوں کا لطف اٹھائیں جن کی طرف اوپر کی سطروں میں اشارے کئے گئے ہیں۔

ڈن کی ایک نہایت مشہور نظم ہے The Good-Morrow

جس کے معنی ہیں good morning۔ اس نظم میں محبت کرنے والی دو

روحیں ایک دوسرے کو اس وقت سلام کرتی ہیں جب ان میں محبت کی

مسرت بیدار ہوتی ہے۔ یہ نظم تین بندوں پر مشتمل ہے۔ پہلے بند کو پڑھتے

وقت حسرت موہانی کا ایک شعر یاد آتا ہے سے

تجھ سے اب مل کے تعجب ہے کہ عرصہ اتنا

آج تک تیسری جدائی کا یہ کیونکر گزرا

لیکن حسرت کے شعر اور ڈن کی نظم میں صورت حال بنیادی

طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ حسرت کو حیرت یہ ہے کہ محبوب سے

جدائی کا زمانہ کیونکر گزرا جب کہ ڈن اس بات پر غور کر رہا ہے کہ محبت

سے پہلے زندگی کیونکر گزری۔ پہلے بند میں ڈن کہتا ہے کہ جب میں اپنی

بچھلی زندگی پر نظر ڈالتا ہوں تو فی الواقع حیران رہ جاتا ہوں اور اپنے

آپ سے پوچھتا ہوں کہ ہم دونوں ایک دوسرے سے محبت کرنے سے پہلے

کیا کرتے رہے۔ کیا ایسا ہوا کہ آغاز محبت سے پہلے ہم دونوں اُن بچوں

کی مانند تھے جو اپنی جسمانی پردریش سے متعلق محدود ضروریات کی فراہمی پر قانع رہتے ہیں یعنی ہم لوگ ان لطیف تر لذتوں سے آشنا نہ تھے جو زندگی عطا کرتی ہے یا ہم چھوٹے بچوں کی طرح اُن بے ضرر اور معمولی لذتوں سے مطمئن تھے جو دیہاتیوں کے حصے میں آتی ہیں اور جن کا شہری یا اور باری زندگی کی لذتوں سے کوئی مقابلہ نہیں یا ہم لوگ آغاز محبت سے پہلے اصحاب کہف کی طرح سوئے ہوئے تھے تاکہ عرصہ دراز کے بعد بیدار ہوں۔ غالباً ایسا ہی ہوا۔ لیکن محبت کے سوا تمام لذتیں عارضی اور غیر حقیقی ہیں۔ اگر میں نے کبھی کوئی ایسا حسن دیکھا جس نے میرے دل کو اپنی طرف کھینچ لیا اور جسے دیکھ کر مجھ میں خواہش پیدا ہوئی کہ اسے حاصل کروں اور جسے میں حاصل کرنے میں کامیاب ہوا تو وہ تمہارے خواب کے سوا اور کچھ نہ تھا۔

دوسرا بند۔ اب اس محبت کو سلام جس نے طویل خواب کے بعد ہماری روجوں کو جگا دیا ہے۔ لوگوں کی انگشت نمائی کے خوف سے اب ہم ایک دوسرے کو دیکھنے سے نہیں شرماتیں گے کیونکہ محبت ایک ایسا بے پناہ جذبہ ہے جو محبت کرنے والوں کو دوسری تمام لذتوں سے بے نیاز بنا دیتا ہے اور عاشق کو محبوب کے سوا کسی اور چیز کو دیکھنے نہیں دیتا۔ محبت کو اپنے رہنے کے لئے کسی کشادہ جگہ کی ضرورت نہیں۔ وہ تو ایک چھوٹے سے کمرے کو ایک دنیا بنا دیتی ہے۔ لوگ نئی دنیا میں دریافت کرتے ہیں تو کریں۔ دنیا کے نقشے پر نئی دنیا میں ابتر ہیں تو ابھریں۔ میری آرزو تو یہ ہے کہ ہمارے پاس ایک مکمل دنیا ہو۔ ہم دونوں میں سے ہر ایک کے پاس ایک دنیا ہے۔ ہم میں سے ہر

شخص خود ایک دنیا ہے ۔

تیسرا بند — جب ہم دونوں ایک دوسرے کے روبرو بیٹھے ہیں تو میرا چہرہ تمہاری آنکھوں میں منعکس ہوتا ہے اور تمہارا چہرہ میری آنکھوں میں ۔ ہمارے چہروں سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارے دل مخلص اور وفادار ہیں ۔ ہمارے چہرے زمین کے دھڑکن سے مشابہ ہیں لیکن اس فرق کے ساتھ کہ ان دھڑکن میں نہ تو قطب شمالی کی کاٹ کھائے والی برقیلی ہوا ہے نہ مغرب میں غروب ہوتا ہوا سورج جس کے معنی یہ ہیں کہ ہماری محبت نہ کبھی گھٹے گی نہ سرد پڑے گی ۔ ہر وہ چیز جو فانی ہے اس کے فانی ہونے کا سبب یہ ہے کہ اس کے عناصر مساوی طور پر نہیں ملے ۔ اگر ہم دونوں محبت کرنے والے ایک ہیں تو ہمارا خاتمہ ناممکنات میں سے ہے ۔ جو چیز خدا یا روح کی طرح ہے وہ ختم نہیں ہو سکتی ۔

ڈن کی اس ایک نظم میں اس کی جملہ خوبیاں اور خصوصیات دیکھی جاسکتی ہیں ۔ اس کی نکتوں کا ڈرامائی آغاز ، ہر مصرع کا معانی سے لہریز ہونا ، پوری نظم میں ایجا زوار نکاز کا بدرجہ کمال ہونا ، تشبیہات کا مختلف علوم سے ماخوذ ہونا ، امیجری کا اور کجمنی ہونا ، وٹ اور Conceit کا استعمال ، زبان کا اپنے عہد کی مروجہ زبان سے مختلف ، سادہ اور بات چیت کی زبان ہونا ، زبان کی سادگی سے نئے فقرے تراشنا (دوسرے بند میں ایک جگہ ڈن کہتا ہے کہ محبت makes an every one little room an, every where where کا ٹکڑا کس قدر واد طلب ہے) ، باہمی اور آسودہ محبت کے

سرور و نشاط کا اظہار جسے گریسن نے ڈن کی عشقیہ شاعری کا سب سے عمدہ پہلو قرار دیا ہے، زبان کی سادگی کے ساتھ ساتھ احساس کی سادگی اور خیال کا اچانک تغیر اور بہاؤ، پہلے بند میں ہے بہ پے تین تشبیہات کا استعمال — آغاز محبت سے پہلے کے دور میں اپنے آپ اور محبوب کو ان بچوں سے تشبیہ دینا جن کا دودھ چھڑا کر انہیں دوسری غذا کا عادی بنایا جاتا ہے، پھر ان دیہاتیوں سے تشبیہ دینا جو شہری اور درباری زندگی کی لذتوں سے نا آشنا ہیں، پھر اصحاب کہف سے تشبیہ دیتے ہوئے یہ کہنا کہ ہم اصحاب کہف کی طرح خراٹے لے رہے تھے اور جب بیدار ہوئے تو محبت کی لذتوں سے دوچار ہوئے، ان تشبیہات میں ورٹ اور conceit کا استعمال قابلِ توجہ ہے۔ تیسرے بند میں بھی ڈن نے اپنے اس مخصوص شعری طریق کار سے کام لیا ہے جسے conceit کہتے ہیں۔ جبرلیفے کی طبعی سائنس سے کرة ارض کا تصور لے کر دو محبت کرنے والوں کے باہمی رشتے پر ان کا اطلاق، اس تشبیہ یا Conceit کے ذریعے اس بات کی طرف اشارہ کرنا کہ دو محبت کرنے والوں کے چہرے کرة ارض کے دو حصوں سے مشابہ ہیں اور ان دو کمرؤں میں نہ تو قطب شمالی کی کاٹ کھانے والی ہوا چلتی ہے اور نہ مغرب میں آفتاب غروب ہوتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ ہماری محبت مستقل اور جاوداں ہے۔ اس کے گھٹنے یا سرد پڑنے کا کوئی خطرہ نہیں۔

پھر جب آپ خیال کے اعتبار سے اس نظم کا مطالعہ کریں گے تو محسوس ہو گا کہ اس کے چھوٹے چھوٹے فقروں، مصرعوں اور تشبیہوں

میں اشارات و کمنا یات کی ایک دنیا آباد ہے۔ تین بند کی اس چھوٹی سی نظم میں ایک خیال نہیں کئی خیال ظاہر کئے گئے ہیں۔ مثلاً یہ کہ زندگی محبت سے پہلے کتنی بے مقصد اور بے معنی تھی۔ محبت سے پہلے انسان کے اندر نہ کوئی امنگ ہوتی ہے نہ ترنگ۔ اپنے ماحول اور اپنی زندگی سے عدم دل چسپی کا عالم ایسا ہوتا ہے جیسے وہ اصحابِ کہف کی طرح گہری نیند میں مبتلا ہے۔ اور زندگی اور اس کے مظاہر سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ محبت انسان کو جو مسرتیں اور لذتیں عطا کرتی ہے ان کے مقابلے میں زندگی کی دوسری مسرتیں اور لذتیں بے حقیقت ہیں۔ محبت زندگی کو خود کفیل اور محبت کرنے والوں کے ایک چھوٹے سے کمرے کو ایک مکمل دنیا بنا دیتی ہے۔ انہیں نئی دنیاؤں کو دریافت کرنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ محبت کی بدولت اپنی ذات کی غلیج کو عبور کر کے کسی اور کی ذات میں مدغم ہونا ممکن ہوتا ہے۔ دو انسانی شخصیتیں جو متوازی خطوط سے مشابہ ہوتی ہیں انہیں اگر کوئی چیز ملا سکتی ہے تو صرف محبت۔ جزم کر اس طرح کے کئی خیالات اس نظم کی تہ میں پوشیدہ ہیں جو غور و فکر کی بدولت آہستہ آہستہ پڑھنے والوں کے شعور کی سطح پر آتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس نظم میں محبت کو idealize اور romanticize کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے جس کی بنا پر یہ کہا گیا ہے کہ محبت غیر فانی ہے۔ یہ بات اس لحاظ سے قدرے حیرت انگیز ہے کہ محبت کو اس کی تمام لذتوں اور شدتوں کے باوجود فانی ماننے کے لئے ڈن جیسا کلمہ ہونا ضروری نہ تھا۔ صرف حقیقت پسند ہونا کافی تھا اور اس حقیقت

کا اظہار کم از کم اردو شاعری میں ضرور موجود ہے۔

وہ چاہے دوستی ہو یا محبت
کوئی رشتہ یہاں محکم نہیں ہے

سرد مہری کی شکایت ہو بھلا کیا تم سے
ارے ہر چیز کی اک عمر ہوا کرتی ہے

ڈن کی ایک نظم ہے The Sunne Rising اس میں بھی ڈن
نے محبت کو غیر تغیر پذیر ظاہر کیا ہے۔ یہ نظم محبت سے پیدا ہونے والی آسویگی
کا بہترین اظہار ہے۔ اس کے یہ مصرعے ذہن پر نقش ہو جانے والے
مصرعے ہیں۔

She is all states, and all Princes, / Nothing else is.

The Good Morrow, کی طرح یہ نظم بھی محبوب کے ساتھ

محبت کی ایک رات گزارنے کے بعد لکھی گئی ہے۔ چنانچہ اس میں
محبت کی وہ سرمستی اور سرشاری موجود ہے جو محبوب کے ساتھ
شب باشی کا لازمی نتیجہ ہوتی ہے۔ اس میں بھی محبت کے خود کفیل
ہونے پر اصرار ہے۔ اس نظم کی خوبی کے بارے میں شاید اس سے
زیادہ کہنا ممکن نہیں کہ غالب کے اس بے مثال شعر کے باوجود

نیند اس کی ہے دماغ اس کل ہے راتیں اس کی ہیں

تیری زلفیں جس کے شانوں پر پریشاں ہو گئیں

ڈن کی اس نظم کو پڑھنے کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے۔

یادش بخیر پروفیسر احمد علی نے اردو شاعری سے متعلق اپنی ایک
انگریزی کتاب میں غالب کو ڈن سے مماثل قرار دیا ہے۔ دوزار کار

تشبیہات کے اعتبار سے مماثلت تو ناسخ اور ڈن میں بھی پائی جاتی ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ شخص اور شاعر دونوں حیثیتوں سے اردو کا جو شاعر ڈن سے زیادہ قریب ہے وہ غالب ہی ہیں۔ ویسے ذاتی طور پر میرا اندازہ یہ ہے کہ غالب ڈن سے عظیم تر ہیں۔

The Extasie ڈن کی طویل اور اہم ترین نظموں میں سے ہے۔

اس کے بارے میں کارج نے کہا تھا کہ 'میں ما بعد الطبیعیاتی نظموں میں کبھی نقص نہ نکالوں اگر وہ سب کی سب اس نظم کی طرح ہوں یا اس کے مقابلے میں پچاس فی صد بھی اچھی ہوں'۔

چھتر اشتعار کی اس نظم میں ڈن نے ایک فلسفہ محبت کا اظہار کیا ہے جس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ روح اور جسم ایک دوسرے پر انحصار رکھتے ہیں۔ اس نظم کے ۲۹-۳۲ مصرعوں کے درمیان یہ کہنے کے باوجود کہ محبت کا عرفان انبساط محبت کے ذریعے ہوتا ہے اور اس طرف ہم دیکھتے ہیں کہ 'محبت صرف دوسری جنس کی طرف کشش کا نام نہیں یا وہ محض جنسی تجربہ نہیں ہے۔ محبت کی بدولت ہم وہ کچھ دیکھتے ہیں جو ہم نے پہلے نہیں دیکھا تھا یعنی محبت روح کا معاملہ ہے نہ کہ جسم کا'۔ ۶-۵۷ مصرعوں کے درمیان ڈن کہتا ہے کہ 'جب قدرت الہی یہ چاہتی ہے کہ اس کا اثر انسانوں میں کارفرما ہو تو وہ اپنے اثر کو اس ہوا کے ذریعے جو کائنات کو محیط ہے کارفرما بناتی ہے۔ اسی طرح ایک روح دوسری روح سے متحد ہو سکتی ہے لیکن یہ کام صرف جسم کے وسیلے سے ہو سکتا ہے'۔ آگے چل کر ۷۲-۶۹ مصرعوں کے درمیان اسی خیال کو یوں بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ 'محبت کے اسرار روحوں میں پیدا

ہوتے ہیں لیکن محبت کے انکشاف کا ذریعہ جسم ہی ہے۔

محبت کو ایک روحانی حقیقت ماننے کے باوجود اس کے اظہار و انکشاف کے لئے اس کے جسمانی وسیلے پر منحصر ہونے کا جیسا احساس یا اعتراف یا اصرار ڈن کو ہے ویسا غالباً دنیا کے کسی اور شاعر کو نہیں اس نے محبت کے اظہار کے لئے جسم کے وسیلے کو مزوری بلکہ ناگزیر قرار دے کر محبت میں روح اور جسم کو مساوی اہمیت کا حامل بنا دیا ہے۔

ڈن کا خمیر محبت ہی سے اٹھا تھا۔ وہ صرف چاہنے اور چاہے جانے کے لئے پیدا کیا گیا تھا۔ زندگی نے اس سے کئی کنویں جسٹکوائسے۔ یہاں تک کہ اسے اپنی مرضی کے خلاف پادری بھی بننا پڑا لیکن بنیادی طور پر وہ ہمیشہ عاشق ہی رہا۔ عشق ہی اس کی زندگی تھا۔ عشق ہی اس کا مذہب۔ لیکن سراپا عشق ہونے کے باوجود یا سراپا عشق ہونے کے باعث ڈن کو اپنی ایک نظم The Prohibition میں محبوب سے یہ بھی کہنا پڑا کہ خیر دار ہو اور مجھ سے بہت زیادہ محبت نہ کرو۔ کم سے کم اتنا خیال رکھو کہ میں نے تم کو ایسا کرنے سے منع کر رکھا ہے۔ یہ اس لئے نہیں کہ میں تمہاری آہوں اور آنسوؤں کے جواب میں اپنی آہوں اور آنسوؤں کی فضول خرچی کی تلافی کروں تاکہ میں تمہاری محبت میں اتنا ہی مبتلا سمجھا جاؤں جتنی کہ تم میری محبت میں مبتلا رہی ہو۔ اصل بات یہ ہے کہ اتنی بڑی خوشی (جو ہماری باہمی محبت کا نتیجہ ہے) ہماری زندگی کو بھٹکا دے گی اور میری موت کا باعث بن سکتی ہے اور اس سے تمہیں بھی نقصان پہنچے گا اور تم مایوس

ہو جاؤ گی۔ اسی لئے میں تم سے کہتا ہوں کہ اگر تمہارے دل میں میرے لئے محبت ہے تو محتاط رہو اور اعتدال برتو۔

اس بند کو پڑھتے وقت عبید اللہ علیہ السلام کا یہ شعر یاد آ جاتا ہے۔

عزیز اتنا ہی رکھو کہ جی سنبھل جائے

اب اس قدر بھی نہ چاہو کہ دم نکل جائے

ڈن کی عشقیہ شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت اس میں ہر

قسم کی ذہنی کیفیت (mood) کا اظہار ہے۔ اس معاملے میں جو

تنوع اس کے یہاں پایا جاتا ہے وہ دوسروں کے یہاں بہت کم نظر آئے

گا۔ جہاں بعض نظموں میں اسے محبت کے مستقل اور غیر فانی ہونے

کا دعویٰ ہے وہاں بعض نظموں میں اسے عودت کے غیر وفادار ہونے

پر اصرار ہے۔ اس کی ایک نظم ہے (Sona) جس میں یہ خیال ظاہر کیا

گیا ہے کہ خوبصورت عودت وفادار ہو ہی نہیں سکتی کیونکہ خوبصورتی

عودت کے لئے وفاداری کو ناممکن بنا دیتی ہے۔ یہ نظم ڈن کی نہایت

دل چسپ نظموں میں سے ہے۔ نظم کے آخری بند میں ڈن اپنے کسی

دوست یا قاری سے کہتا ہے کہ جب تم کسی لمبے سفر سے بوڑھے ہو کر

لوٹو تو اس بات کی تصدیق کرو کہ خوبصورت اور وفادار عودت دنیا

میں کہیں نہیں پائی جاتی لیکن اگر اتفاقاً جس کا امکان نہ ہونے کے برابر

ہے تمہیں کوئی سچی اور وفادار عورت ملی ہے تو مجھے فوراً بتاؤ

اور یہ سمجھو کہ تمہارا لمبا سفر کا رت نہیں گیا۔ لیکن تمہارے اس بیان

کے باوجود میں اس سے ملنے نہیں جاؤں گا خواہ وہ میرے گھر کے برابر

میں کیوں نہ رہتی ہو کیونکہ مجھے اس کی وفاداری کا یقین نہیں۔ مجھے

تسلیم کر کسی سچی اور وفادار عورت سے تمہاری مدد سمیٹ ہو گئی ہوگی اور جس وقت تم اس سے ملے اور جب تم نے مجھے خط لکھا اس کے اندر وہ خوبیاں (سچائی اور وفاداری) موجود تھیں لیکن مجھے یقین ہے کہ جس وقت تک میں اس کے پاس پہنچوں گا اس دوران میں وہ تین مردوں سے بے وفائی کر چکی ہوگی۔

اس نظم کو جو کلیتہً آمیز موڈ میں لکھی گئی محبت میں ڈن کی ناکامی کا نتیجہ قرار دیا گیا ہے۔ ناکامی کے عالم میں کسی کے ساتھ انصاف نہ کر سنا کوئی تعجب کی بات نہیں۔ عورتوں کے ساتھ مردوں نے جو نا انصافیاں کی ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ رومانی ادب میں عورتوں کی بے وفائی پر بہت کچھ لکھا گیا ہے حالانکہ بے وفا ہونے کی جو حیاتیاتی سہولت مرد کو حاصل ہے اس سے عورت محروم واقع ہوئی ہے۔ اس سے میرا مطلب یہ نہیں کہ عورتیں بے وفا نہیں ہوتیں یا نہیں ہو سکتیں۔ دراصل میں جس بات پر زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ وفاداری اور بے وفائی کے معاملے میں ڈن کے خیالات روایتی تھے۔ اپنی ساری دنیا کے باوجود وہ اس مسئلے کی نفسیاتی پیچیدگیوں سے واقف نہ تھا۔ کاش اردو کے یہ دو شعرا اس کی نظر سے گزرے ہوتے۔

دل بدھر جھکا، جھکا اور جہاں رکا، رکا
کوئی با وفا نہیں، کوئی بے وفا نہیں

عندلیب شادانی

جب ابتدائے محبت ہی بس کی بات نہ تھی

تو اہل عشق پہ لازم نباہ بھی تو نہیں

حقیقہ ہوشیار پوری

ڈن کی ایک نہایت مشہور نظم ہے A valediction:

Forbidding, mourning, یہ نظم اس کی دوا اور نظموں کی طرح بیوی سے جدا ہوتے وقت لکھی گئی تھی۔ ^{۱۶۰۹ء} میں جب وہ کسی سماجی مقصد سے فرانس جا رہا تھا تو اس کی بیوی اسے جانے دینے پر آمادہ نہ تھی کیونکہ اسے یہ اندیشہ لاحق تھا کہ ڈن کی عدم موجودگی میں کوئی مذکورہ خرابی پیش آئے گی۔ اس کا یہ اندیشہ صحیح ثابت ہو کر رہا۔ ڈن کی عدم موجودگی میں اس کے ایک مردہ بچہ پیدا ہوا۔ نو بندوں کی اس نظم میں ڈن بیوی سے جدا ہوتے وقت اسے کئی مثالوں سے تسلی دینے کی کوشش کرتا دکھائی دیتا ہے۔ وہ بیوی کو یقین دلانا چاہتا ہے کہ ہماری یہ جدائی ہماری محبت پر اثر انداز نہیں ہو سکتی کیونکہ ہماری محبت سچی اور روحانی محبت ہے نہ کہ محض جسمانی اور نفسانی محبت۔ اس نظم میں دو محبت کرنے والی روحوں کو ساتویں اور آٹھویں بند میں کپاس کی دو ٹانگوں سے تشبیہ دی گئی ہے جو بظاہر ایک دوسرے سے الگ دکھائی دیتی ہیں لیکن فی الحقیقت الگ نہیں ہوتیں۔ ڈن کی یہ تشبیہ اس کی مشہور ترین چیزوں میں سے ہے۔ اس تشبیہ پر کالریج سے لے کر ٹرل لنگ تک بہت سے نقاد سر دھکتے رہے ہیں۔ لیکن اس تشبیہ پر اپنا سر پٹینے والوں میں جہاں ایک طرف ڈاکٹر جونسن تھے وہاں دوسری طرف میں بھی ہوں۔ اس تشبیہ پر مجھے بھی وہی اعتراض ہے جو ڈاکٹر جونسن کو تھا یعنی یہ تشبیہ ان جذباتی حالات و کیفیات سے میل نہیں کھاتی جن کی ترجمانی کے لئے اسے استعمال کیا گیا ہے۔ کپاس ایک مشینی اور غیر ذی جس چیز ہے۔

بعض غیر ذی حس چیزوں سے بھی محبت کے جذبات وابستہ ہوتے ہیں۔ مثلاً دریا کے دو کنارے ملنے سے مجبور (معذور) ملے عوامی مصرعے میں بھی جذباتی کیفیتوں کو بیدار کرنے کی صلاحیتیں موجود ہیں لیکن کپاس کی دو ٹانگیں صرف شاعرانہ eccentricity کا احساس دلاتی ہیں۔ ڈاکٹر جوہنسن کی طرح میرا ذہن بھی اس تشبیہ سے لطف اندوز ہونے سے قاصر ہے۔

ڈن کی شاعری میں اس طرح کی اُپکچ اور تنک خامی مقلد میں ہے۔ لیکن وہ اپنی ذہانت اور علمیت کی ایسی تمام نمود و نمائش کے باوجود ایک ایسا شاعر ہے جو صرف کرتب نہیں دکھاتا جاوگری بھی کرتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے کہا ہے کہ ڈاکٹر جوہنسن سے اختلاف کرنا خطرناک ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ ڈن کے معاملے میں جوہنسن سے سب سے زیادہ اختلاف خود ایلیٹ نے کیا ہے۔ اس اختلاف کی خطرناکی یوں دیکھی جاسکتی ہے کہ ڈن کے بارے میں ایلیٹ کے عہدِ آفریں خیالات کے باوجود جوہنسن کے اعتراضات مکمل طور پر غلط ثابت نہ ہو سکے۔ لیکن اس کے اعتراضات کے جزوی طور پر صحیح ہونے کے باوجود اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ڈن کی شخصیت اور شاعری میں بڑی کشش ہے۔ اس کی ذات میں حیات و نشاط کی بڑی طلب پائی جاتی ہے۔ اگرچہ زندگی اور زمانے نے اس کے ساتھ اچھا سلوک نہیں کیا پھر بھی وہ زندگی اور زندہ دلی کا پیکر تھا۔ اس نے ازمنہ وسطیٰ کا عروج اور زوال دونوں دیکھے تھے۔ دوسری طرف وہ نشاۃ الثانیہ کا نمائندہ بھی تھا۔ اس کے ذہنی نشوونما

کی بنیاد متکلمانہ فلسفے پر تھی لیکن اسے زندگی بسر کرنی پڑی سائنسی انقلاب کے عہد میں۔ ایک طرف اس کا روایتی علم اور روایتی فلسفہ تھا۔ دوسری طرف کوپرنیکس، گلیلیو اور کپلر جیسے سائنس دانوں کے عہد آفریں نظریات و خیالات تھے۔ ان حالات نے اسے دو دنیاؤں کا باشندہ بنا دیا تھا۔ اس کا ذہن دونوں دنیاؤں کے مطالبات کی آماج گاہ بھی تھا اور رزم گاہ بھی۔ ایک طرف متکلمانہ فلسفے کے زیر اثر اس کے اندر روح پرستی بھی تھی۔ دوسری طرف نشاۃ الثانیہ کے اثر سے اس میں مادیت پرستی بھی آگئی تھی۔ جس طرح وہ روح اور جسم میں توازن کا قائل تھا اسی طرح وہ عقل اور عقیقہ کے درمیان ہم آہنگی کو ضروری سمجھتا تھا۔ وہ محض ایک شاعر نہیں اپنے زمانے کا ایک بہت بڑا عالم بھی تھا۔ اس نے اپنے زمانے کے فلسفہ و مذہب اور سیاسیات سے متعلق اختلافی مسائل سے گہری دل چسپی کا اظہار کیا لیکن اس نے اپنے آپ کو کسی فلسفے سے وابستہ نہیں کیا۔ اقدار کے بدلتے ہوئے سانچے کے پیش نظر اس کی کوشش ہمیشہ یہ رہی کہ متضاد و متخالف عناصر کے درمیان مطابقت اور ہم آہنگی پیدا کی جائے اس نے اپنی ذہنی آزادی کو ہمیشہ برقرار رکھا۔ اس نے دنیا کو مکمل طور پر آسودگی بخش تو نہیں پایا لیکن اسے انتہائی دل چسپ ضرور محسوس کیا۔

ڈن ایک پہلو دار شخصیت کا مالک تھا۔ اس کی شاعری کی طرح اس کی شخصیت کی سمیتیں بھی دل چسپ اور قابل مطالعہ ہیں۔ ایک عالم دین اور مبلغ کی حیثیت سے اس نے جو نثر لکھی اس میں بھی ایک تخلیقی شان پائی جاتی ہے۔ اس نے اپنی شاعری کی طرح اپنی نثر میں بھی قارئین کو محفوظ

و متحیر کرنے اور انہیں جھٹکا (Shock) دینے کی صلاحیت کا ثبوت دیا ہے جس طرح عہد حاضر کے بعض ممتاز لکھنے والوں نے اپنی کتابوں کے نام ڈن کے مصرعوں سے اخذ کئے ہیں مثلاً مشہور صحافی جون گنتھر کی کتاب کا نام ہے Death Be Not proud اسی طرح بعضوں نے اس کی نثری تحریروں سے بھی اپنی کتابوں کے نام لئے ہیں مثلاً جہنگوے کا مشہور ناول ہے For whom The Bell Tolls

ڈن کی مذہبی نظموں میں بھی جذبے کی وہی شدت کار فرما ہے جو اس کی عشقہ شاعری میں نظر آتی ہے۔ خدا کی طرف بھی اس کا رویہ اتنا ہی دوا لہا نہ تھا جتنا اپنی محبوبہ کی طرف۔ اس نے اپنی شاعری میں حضرت عیسیٰ کو بھی ایک عاشق کے جوش و مہذبے کے ساتھ خطاب کیا ہے۔ اپنی عشقہ نظموں کی طرح مذہبی نظموں میں بھی وہ ایک نئے انداز کی شاعری کا موجد تھا۔ اس کی نظمیں نہ تو نصیحت آمیز یا مصاد ہیں نہ عیسائی نظریات کی تشریح و تبلیغ۔ اس کی مذہبی نظموں میں بھی اس کی ان ذہنی کیفیات کا تجربہ ملتا ہے جو خدا کی تلاش اور اپنی روح کو خدا کے سپرد کرنے کے سلسلے میں پیدا ہوتی ہیں۔ اگر میراث اثر غلط نہیں تو اس کی مذہبی نظمیں خدا کے خوف سے زیادہ موت کے خوف سے تعلق رکھتی ہیں پھر چونکہ اس کی زندگی عیسیٰ لذت اندوزیوں سے خالی رہتی اس لئے وہ احساس گناہ سے گرا نہ نظر آتا ہے۔ وہ بار بار خدا سے دعا کرتا ہے کہ خدا اسے دنیوی لذتوں اور کمزوریوں سے بچے کی توفیق دے۔ جہاں تک موت کا تعلق ہے اسے اس خیال میں موت کے خوف سے بچنا ہوتا ہے کہ موت ایک مختصر خواب سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتی اور جب یہ مختصر سی نیند پوری ہو جائے گی تو ہمیں ابدی زندگی مل جائے گی۔ پھر موت ہمیں جیو بھی نہیں سکتی۔ نزدیک ترقی ہوئی موت کا خوف، اپنے گناہوں کے تصور سے گھبراہٹ، موت کی ہولناکیوں سے بچنے یا انہیں کم کرنے کی کوشش یہ تمام باتیں صرف مذہبی ذہن کا خاصہ نہیں بلکہ عین انسانی نفسیات کے مطابق ہیں۔ مذہبی شاعری کے معاملے میں

ڈن کی سب سے بڑی انفرادیت اس کی وہ سچائی ہے جس کے ساتھ وہ اپنی روحانی غلشوں کا ذکر کرتا ہے یہاں تک کہ وہ اپنے گناہوں کے اعتراف کے سلسلے میں اپنی "ناپاک معشوقاؤں" کا ذکر کئے بغیر نہیں رہتا اور جب وہ خدا سے اپنے گناہوں کی معافی مانگتا ہے تو چاہتا ہے کہ خدا اس کے نہ صرف پھیلنے اور موجودہ گناہوں کو معاف کر دے بلکہ ان گناہوں کو بھی جو وہ آئندہ کرنے والا ہے۔

عہد حاضر کی نہایت مشہور اور اہم امریکی اینتھولوجی The Norton Anthology of English Literature کے مرتبین میں سے روبرٹ

ایم ایڈمز نے ڈن کے بارے میں بڑی عمدہ بات کہی کہ "کہا جاتا ہے کہ واعظ دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو ہمارے سامنے خدا کے نمائندے کی حیثیت سے کھڑے ہوتے ہیں اور اس کا پیغام یا اس کے احکام ہمیں سمجھاتے ہیں اور دوسرے وہ جو خدا کے سامنے کھڑے ہوتے ہیں اور اسے ہمارے مسائل بتاتے ہیں۔ یقیناً جون ڈن ثانی الذکر جماعت سے تعلق رکھتا تھا۔"

ڈن کی شاعری میں جو غیر معمولی قسم کی منفرد خصوصیات ہیں اُن کے پیش نظر شیکسپیر کے معاصر ڈرامہ نگار اور ڈن کے دوست بن جونس نے ایک گفتگو میں ڈن کے متعلق دو باتیں کہی تھیں۔ ایک تو یہ کہ ڈن نہ سمجھے جانے کی وجہ سے مر جائے گا۔ دوسرے یہ کہ ڈن بعض چیزوں میں دنیا کا پہلا شاعر ہے۔

بن جونس کی پہلی بات غلط ثابت ہو چکی ہے اور اس کی دوسری بات سے اختلاف ممکن نہیں۔



مَصْنُف

نظیر صدیقی ۷۲ نومبر ۱۹۳۷ء کو پیدا ہوئے۔ ۱۹۵۲ء میں انہوں نے ڈھاکہ یونیورسٹی سے اُردو میں ایم اے کیا اور ۱۹۵۳ء میں پنجاب یونیورسٹی سے انگریزی میں ایم اے۔ دسمبر ۱۹۵۳ء سے انہوں نے قائد اعظم کالج ڈھاکہ سے اپنی تدریسی زندگی کا آغاز کیا۔ مشرقی پاکستان میں نوٹری ڈیم کالج ڈھاکہ، مدرسہ عالیہ ڈھاکہ اور ڈھاکہ یونیورسٹی کے شعبہ صحافت سے بھی منسلک رہے۔ اُردو کالج کراچی اور فیڈرل گورنمنٹ کالج برائے طلبہ اسلام آباد سے بھی ان کا تعلق رہا ہے۔ مارچ ۱۹۶۹ء سے علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد سے وابستہ ہیں جہاں وہ فروری ۱۹۸۲ء سے اُردو کے ایسوسی ایٹ پروفیسر اور صدر شعبہ کی حیثیت سے اپنے فرائض انجام دے رہے ہیں۔ ۱۹۸۸ء میں انہوں نے لندن یونیورسٹی سے ایک مختصر تربیتی کورس بھی کیا۔ تنقید نگاری، انشائیہ نگاری، شعر گوئی اور شخصیت نگاری اُن کی ادبی سرگرمیوں کی جولا نگاہ رہی ہیں۔ کبھی کبھی اُردو میں مغربی شہ پاروں کے ترجمے بھی کرتے رہے ہیں اور انگریزی میں مصنامیں بھی لکھتے رہے ہیں۔



نیشنل بک فاؤنڈیشن

اسلام آباد

لاہور - راولپنڈی - ملتان - کراچی - سکسٹر - پشاور - کوئٹہ

قیمت :- ۳۵ روپے